

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES

LAIS DOS PASSOS LARA

NITERÓI, MAIO DE 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes

Gesto de criação: Corpo e autoria em trânsito.
Lais dos Passos Lara

Niterói, maio de 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Aluna: Laís dos Passos Lara

Dissertação apresentada como Projeto Final do Mestrado em Estudos
Contemporâneos Das Artes.

Gesto de criação: Corpo e autoria em trânsito

Prof. Dr. Leandro José Luz Riodades de Mendonça UFF (Orientador)

Curso de Mestrado da Universidade Federal Fluminense
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Instituto de Arte e Comunicação Social Programa de Pós-Graduação em
Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA – UFF
Linha de Pesquisa: Artes em Contextos Sociais
Mestranda: Laís dos Passos Lara
Orientador: Leandro José Luz Riodades de Mendonça

Niterói, maio de 2019
Laís dos Passos Lara

Gesto de criação: Corpo e autoria em trânsito.

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Linha de Pesquisa: Artes em Contextos Sociais. Pesquisa produzida para a obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leandro José Luz Riodades de Mendonça - UFF (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Fernandes Cerbino PPGCA-UFF (Membro Interno)

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz - UERJ (Membro Externo)

Niterói, 02 de maio de 2019.

Dedicatória

Dedico este trabalho
à Rosângela Passos,
meu primeiro lar,
minha mãe,
metade de mim.
Por me inspirar, por
me ensinar a lutar.

Dedico
Ao todo ausente.
Aos que decantam.
Aos que excedem.
Aos que

Agradecimentos

Agradeço a meu orientador, Leandro Mendonça, por ladear este trabalho e esta luta comigo. Sou grata pelas trocas, ensinamentos e incentivo.

À minha mãe, presença sutil e encarnada. Por me dar ferramentas para seguir a luta, por me impulsionar sempre e por ter acreditado mais do que eu. Ao meu pai, pelo afeto ainda vigente na minhas construção.

À Professora Márcia Motta pelo incentivo e proporcionar as oportunidades e experiências acadêmicas que tanto contribuíram para o trabalho.

Às minhas tias Rita e Rosa pelo incentivo irrestrito. Por acreditarem em mim, pelo suporte fundamental para seguir.

À Andréa Lara, minha prima, minha irmã.

À generosidade e sensibilidade de Ana Schuchter e Carla Salvador, esse pedacinho de mundo, de coração que não cabe.

Aos amigos que ladearam outras lutas, que me deram apoio e inspiração para seguir este caminho mais forte. Laura Maria, Pedro Augusto, Amanda Coelho, Sol.

Ao Fábio, pela generosidade do encontro.

Por fim agradeço a banca pela generosidade e acolhida.

Gesto de criação: Corpo e autoria em trânsito.

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo principal analisar a criação do corpo em relação à imagem em movimento sob o prisma da filosofia, no campo da estética, em diálogo com a arte contemporânea. O ponto de partida da pesquisa pauta-se na pergunta: O corpo cria? Se o corpo cria, como ele cria? Para tanto, fez-se necessário debruçar sobre o conceito de corpo, onde teremos enquanto base o pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche, quando do corpo, e a relação de criação com a Vontade de Potência. Para nos dar suporte quanto do conceito de Criação, iremos trazer a luz do trabalho o artista Duchamp e o filósofo Deleuze. Formar-se-á um diálogo entre os conceitos destes teóricos e artistas em relação ao movimento do quadro sinóptico que organizará o Gesto de Criação. No momento seguinte relaciona-se a criação do corpo à imagem em movimento através da noção de gesto, enquanto reflete-se sobre a imagem em movimento e suas criações no campo do audiovisual, relacionando a noção de apropriação com a criação da obra. Finalmente conversaremos com as obras *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999) e *Ato, Atalho e Vento* (2014) do cineasta Marcelo Masagão.

Palavras-chaves: Corpo, criação, autoria, audiovisual, gesto

Gesto de criação: Corpo e autoria em trânsito.

Abstract: The present research has as main objective to analyze the creation of the body in relation to the moving image under the prism of philosophy, in the field of aesthetics, in dialogue with contemporary art. The starting point of the research is the question: Does the body create? If the body creates, how does it create? In order to do so, it was necessary to look at the concept of body, where we will have as a basis the philosopher Friedrich Nietzsche's thought, when of the body, and the relation of creation with the Will of Power. In order to give us a better understanding of the concept of Creation, we will bring to light the work of the artist Duchamp and the philosopher Dleuze. A dialogue will be formed between the concepts of these theorists and artists in relation to the movement of the synoptic picture that will organize the Gesture of Creation. The next moment relates the creation of the body to the moving image through the notion of gesture, while reflecting on the moving image and its creations in the audiovisual field, relating the notion of appropriation with the creation of the work. Finally we will talk about the works *We are waiting for you here* (1999) and *Ato, Atalho e Vento* (2014) by the filmmaker Marcelo Masagão.

Key-words: Body, creation, authorship, audiovisual

Lista de Imagens

Figura 1: After Walter Evans de Sherrie Levine. (fonte enciclopédia cultural itaú)

Figura 2: Cena 0 – enunciado trailer. (fonte trailer *Ato, Atalho e Vento*)

Figura 3: Cena 1 – Enunciado diretor (fonte filme *Ato, Atalho e Vento*)

Figura 4 : Cena 2 – Colegam bloco-atrizes. (fonte filme *Ato, Atalho e Vento*)

Figura 5: Cena 3 – A Dança. (fonte filme *Ato, Atalho e Vento*)

Figura 6: Cena 4 – Colagem bloco-movimento ou transporte. (fonte filme *Ato, Atalho e Vento*)

Figura 7: Enunciado (fonte filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*)

Figura 8: Cena 6 – Dali e Buñuel (fonte filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*)

Figura 9: Cena 7 Propaganda (fonte filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*)

Figura 10: Cena 8 – Nijinski (fonte filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*)

Figura 11: Cena 9 – Alex (fonte filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*)

Figura 12: Cena 10 – Hans e Ana (fonte filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*)

Figura 13: Cena 11 – bloco-memória (fonte filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*)

Sumário

Introdução	12
1 - Corpo e criação: possíveis.	16
1.1 - Ética e Estética: rompendo pensamentos, fundamentando potências.	18
1.2 - Vontade de Potência:	32
1.3 - Corpo em Nietzsche	34
1.5 - Da criação do corpo	44
2 - Gesto de Criação	48
2.1 - A Pirâmide	50
2.2 – O Círculo	61
2.3 – O Triângulo	69
3 . O Jogo e o Gesto de Marcelo Masagão	73
3.1 – Desafio da classificação das Obras	77
3.1.1 Documentário	78
3.1.2 Filme-Colagem	79
3.1.3 Filme-memória	80
3.1.4 Cinema de artista	81
3.2 – Entre Apropriação, Autoria e Criação. O jogo de Masagão	82
3.3 Ato, Atalho e Vento: A ausência e a presença de Masagão,as brechas e os gestos.	89
3.4 Nós que aqui estamos por nós esperamos: Ranhuras da memória. Inventário de pequenos personagens	97
Referências Bibliográficas	109

Introdução

Um corpo humano!
Um corpo humano!
Às vezes, eu olhando o próprio corpo
Estremecia de terror ao vê-lo
Assim na realidade, tão carnal.
Encarnação do mistério, tão próximo
Misteriosidade e transcendente
Apontar-se-(me) em mim do negro e fundo
Mistério do Universo.
(Fernando Pessoa)

O corpo e seus muitos e tantos possíveis suporta a presente dissertação e a cria. A pergunta que nos dá o ponta pé inicial e que rasga toda a dissertação, nos levando sempre a novos lugares e novos possíveis, é “O corpo cria?”. Ainda mais: se o corpo cria, como ele cria? Por que cria? A partir dessas inquietudes acerca do corpo e de seus possíveis é que a pesquisa foi tomando forma, e por muitas vezes se deformando também frente às inúmeras possibilidades. Contudo, ainda antes de nos porpor a responder se o corpo cria, precisávamos dar atenção a outra pergunta: Que corpo é esse?. Antes de mais nada a intenção se tornou entender de qual corpo estávamos falando e posteriormente aprofundar na questão de criação do mesmo. Desta forma, estas perguntas acompanharam as diversas estruturas bibliográficas seguidas em busca de encontrar um autor, ou autores, que pudessem nos suportar a pesquisa de maneira mais adequada do que gostaríamos de dizer. Desse modo, o suporte da pesquisa foi ganhando contornos, autores e artistas que puderam, além de suportar a pesquisa, nos inspirar e entrar em diálogo conosco.

Em corpo e criação: os possíveis, o primeiro capítulo, pretendemos, inicialmente, explicar ao leitor sobre qual conceito de corpo estamos falando. Para isto, começamos um diálogo com o conceito de corpo trabalhado por Nietzsche. Inicialmente, para melhor introduzir o conceito de corpo em Nietzsche, buscamos discutir o que ele propõe quando diz que o corpo deveria ser o fio condutor da filosofia, conseqüentemente, o fio condutor da vida. A partir dessa colocação, buscamos percorrer um caminho com Nietzsche e o conceito de estética para ele. A estética em Nietzsche ganha lugar junto a ética, onde a estética deve ser a ética atualizada no corpo. Deste modo, seguimos um caminho com Nietzsche sobre a Ética e Estética em primeiro lugar, e claro, isso

nos fez percorrer a relação que o filósofo alemão estabelece com outros filósofos que reflexionaram sobre a ética e a moral. Importante ressaltar que o retorno do diálogo com os filósofos, a saber: Platão, Aristóteles e Kant, fez-se necessário porque Nietzsche filosofa com o martelo, como o mesmo se refere. Filosofar com o martelo é filosofar para desconstruir, para desfazer dogmas estabelecidos, repensar símbolos, reestruturar a moral, enfim, repensar e desconstruir a filosofia e alguns padrões vigentes. Por isso Nietzsche filosofa com o martelo e por este motivo julgamos necessário percorrer o mesmo caminho para dar um melhor suporte ao conceito de corpo. Isto posto, buscamos no primeiro capítulo reforçar as bases conceituais para explanarmos melhor a noção de corpo que estamos tratando e que aparecerá durante todo o trabalho. Antes de mais nada, importa trazer à tona do trabalho que para chegar ao conceito de corpo de maneira mais focal, fomos erguendo de maneira estrutural outros conceitos-chaves para entender o conceito de corpo e outros conceitos que virão nos próximos capítulos, sendo estes os já referidos Ética e Estética e, posteriormente, o conceito de Vontade de Potência. A Vontade de Potência é parte constituinte do mundo, e portanto, do corpo, pois para o autor mundo e corpo são constituídos de campos de forças muito parecidos, mudando apenas a dimensão dessas forças. Não há corpo sem Vontade de Potência, mas há os que não utilizam-na. A Vontade de Potência é a capacidade que a vontade tem de exercer-se, de atuar do corpo, com o desejo de expandir, transvalorar todos os valores, ou seja, criar novos valores, novos sentidos, novos movimentos. E é a Vontade de Potência que impulsiona a ética como estética no corpo.

O corpo para Nietzsche é um enfrentamento de forças, pois composto por uma pluralidade de forças. Em Nietzsche o corpo não é uma dualidade, como logo entra em confronto com a dualidade de Platão *corpo x mente*, e a de Kant *corpo x razão*. O corpo é uma unidade composta por uma multiplicidade de forças, portanto, multiplicidade de possíveis.

A respeito ainda do primeiro capítulo, após explanação acerca do conceito de corpo em Nietzsche, colocamos o suporte conceitual sobre *Criação* fundamentados em dois autores. Primeiramente buscamos o referencial teórico sobre criação em Duchamp, a partir de sua apresentação realizada em abril de 1957 na Convenção da Federação Americana de Artes, em Huston, Texas. Sob o título "O Ato Criador" Duchamp faz uma explanação acerca do que é a criação

do ponto de vista do artista e todo o processo que envolve este ato. Sob uma ótica muito interessante e muito importante para o presente trabalho, Duchamp relacionou o processo de criação desde o ato do artista à recepção do público e da posteridade. Desse modo, ele nos apresenta o coeficiente artístico, entre o que fica expresso e o que fica inexpresso na obra, que é parte do processo do Ato Criador. Em contraparte ao Ato Criador buscamos dialogar com o filósofo francês Deleuze, em sua também conferência proferida em “Mardis de la Fondation” (Fundação Europeia de Imagem e Som) em março de 1987 sob o título “O que é um Ato de Criação”. Deleuze fala sobre o ato de criação e as formas que se dão em cada segmento intelectual de maneira diferente, tendo como foco de discussão maior o cinema e a filosofia. Acreditamos que foi um diálogo imensamente proveitoso para o presente trabalho, ainda mais exacerbando as relações arte e filosofia.

Após os levantamentos feitos sobre os conceitos-chaves deste primeiro capítulo, Corpo e Criação, ao fim do capítulo nos perguntamos novamente: O corpo Cria? Se ele cria, como cria? E então ensaiamos ali algumas possibilidades em relação a criação do corpo, algumas analogias que julgamos profícuas para discutir esses possíveis, para abrir o caminho para o segundo capítulo: o Gesto de Criação.

No segundo capítulo, sob o título Gesto de Criação, buscamos explicar ideias acerca da possibilidade de criação do corpo. Para tanto, fizemos uma fundamentação teórica com base em autores e conceitos distintos. Os conceitos e autores apropriados no segundo capítulo são: Gesto, do filósofo italiano Agamben; Espaço do corpo, apropriado do Corpo Paradoxal de José Gil; Vontade de Potência, conceito de Nietzsche recorrente do capítulo anterior; Dispositivo, conceito de Foucault e mais tarde adensado por Deleuze. Estes conceitos são devidamente apropriados e entram em tensionamento com os conceitos que estão sendo propostos nesta dissertação. Sendo os conceitos de Intuição, Brecha e Micro-gesto. Estes últimos conceitos podem ser considerados como possíveis conceitos que irão gerar movimento dentro da organização conceitual que propomos no segundo capítulo. Com isso, não estamos nos isentando da intenção de propor esses movimentos como conceito, mas antecipando que ainda há muito trabalho a ser percorrido para tal. Pois bem, estes conceitos entram em contato uns com os outros e tomam força e

movimento, e são organizados de maneira a se propor a criação do corpo, ou seja, a ideia central deste capítulo é propor um pensamento que organize a possibilidade de criação do corpo. A organização desses conceitos se dará pela forma de quadro sinóptico contido de formas e conceitos. O quadro sinóptico em questão pode, e deve, ser visto como um campo de forças que impulsiona a criação feita pelo e no corpo.

O Jogo e o Gesto de Marcelo Masagão é o título do terceiro capítulo. O terceiro capítulo suscita as discussões realizadas até então e dialoga com o trabalho do cineasta Marcelo Masagão. O diretor de cinema, conhecido por suas inovações na produção audiovisual inspira e acrescenta a nossa discussão realizada até então com as muitas possibilidades que duas de suas obras trazem. As obras em questão são Nós que aqui estamos por vós esperamos (1999) e Ato, Atalho e Vento (2014). A partir do diálogo com essas obras, notamos a importância de trazer em diálogo outras noções primordiais para o trabalho. Neste capítulo, portanto, abordamos as obras de Masagão e as relações de criação, e no caso das obras em específico a noção de apropriação, e as possibilidades classificatórias destas obras. Primeiramente fizemos breve introdução das obras em questão, para em seguida trazer o debate acerca das inúmeras possibilidades classificatórias, sendo isto de grande relevância para entendermos a abrangência das obras. Em seguida discutimos a noção de Apropriação nas artes visuais com a arte de Duchamp e posteriormente de Sherrie Levine, e, brevemente na filosofia, a partir de Foucault em “O que é um autor?” . Trazer a tela do presente trabalho a noção de Apropriação e sua relação com a criação se mostrou de extrema relevância diante o diálogo com as obras de Marcelo Masagão. Em seguida, buscamos um diálogo mais íntimo com as obras, pautados nas brechas que criam e habitam e nos Gestos de criação das mesmas. A escolha de dialogar com o cineasta não foi dada, tão pouco foi algo movido apenas pela admiração da obra, mas foi por sentirmos alguns incômodos e ruídos. As obras de Masagão nos remetem a um objeto como uma cebola que, a cada camada que abrimos nos apresenta uma nova camada, ou seja, é uma obra com pluralidade de possibilidades.

Por fim, entregamos este ofertório de palavras e achismos. Nosso Frenkeinstein.

1 - Corpo e criação: possíveis.

Este primeiro capítulo destina-se a discussão acerca do corpo, de um corpo contemporâneo que não cessa de ser construído e reconstruído socio-culturalmente. Não é de hoje que temos a notícia que o corpo é uma construção histórico-social, pois bem, seria essa construção dos atravessamentos externos que irrompem no corpo o levando a sua mais plena forma social de estar. Pensando a partir desse corpo dado, poderíamos aqui estimular uma discussão acerca de sua criação? Seria então o corpo o autor possível de uma criação, nesse sentido artística, mesmo a partir de todo o atravessamento social das redes que está incluído ? O corpo cria? Se o corpo cria, como cria? Para dar continuidade a estes questionamentos, de uma maneira um tanto entusiasta, buscaremos dar base, a partir do pensamento do corpo, dentro do campo filosófico organizado como Ética e Estética, afinal, dentro do campo artístico e, no presente trabalho, não temos a intenção de validar ou fundamentar uma diferença entre arte e vida, muito pelo contrário, faz-se necessário afirmarmos nosso pensamento da vida como arte e a arte como vida, enfim, de uma arte política, estética, pois, *“Só como fenômeno estético a existência e o mundo podem ser justificados”* (Nietzsche,1882). Nesta parte do presente trabalho focaremos a discussão acerca da ética e da estética e, claro, afirmando essa unidade arte-vida, estética e a unidade corpo-arte, principalmente baseando-nos nos pensamentos do filósofo Friederich Nietzsche acerca de conceitos elaborados por ele tais como *corpo*, *arte de viver*, ou *estética da existência e vontade de potência* para discutir essas maneiras de criação do corpo. O filósofo inaugura uma ideia de filosofia a partir do corpo, em sua forma genealógica, dando a este, a centralidade do pensamento filosófico, *“(...) frequentemente me perguntei se até hoje a filosofia de modo geral não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma má compreensão do corpo”* (Nietzsche,F, *Gaia Ciência*,2012, P. 21), a partir desta centralidade do corpo como eixo de sua filosofia discutiremos suas ideias acerca do corpo e de sua criação como obra de arte a partir do exercício de sua vontade de potência.

Para darmos início a essa discussão da centralidade do corpo na filosofia de Nietzsche e, do corpo como obra de arte, faz-se necessário primeiramente

entendermos algumas chaves de seu pensamento, pois, como já mencionado, o corpo para o autor é o fio condutor de sua filosofia. Para tanto é preciso entender que a sua filosofia coloca-se em confronto com outros pensamentos bem estabelecidos em sua época, segunda metade no século XIX, principalmente no que diz respeito a Moral e Ética. As filosofias e os filósofos que mais incomodaram a Nietzsche foram as filosofias dualistas e seus grandes nomes, como Platão e Kant. Por essas filosofias, cujas Nietzsche se coloca em confronto, é preciso focar principalmente nas ideias pautadas acerca das dicotomias entre corpo e alma ou corpo e razão. Em relação a essa forma do pensar, Nietzsche coloca-se em combate, principalmente, às ideias de moral platônica, cristã e kantiana, dispondo a sua obra a repensar as formas de estar no mundo, sem dualismos, logo, sem muletas metafísicas. Para o filósofo alemão, a ética se dá no corpo, na vida do aqui e agora, e não fora do mundo ou da cognição do corpo como vinha sendo atribuída até então. Sendo assim, para Nietzsche só é possível que a ética se dê no corpo, quando “vestimo-nos” dela, quando a criamos em nós mesmos. Assim sendo, a ética deixa de ser vista como algo a ser buscado fora da vida e passa a ser vivida no corpo, exercida no corpo e atualizada no corpo e no presente. A ética passa a ser estética, sem dicotomias, a ética torna-se a estética da existência. Essa será a primeira chave de seu pensamento que se faz importante no presente trabalho para entendermos a sua noção de corpo e também para pensarmos quando da criação do corpo.

A discutir as chaves do pensamento nietzscheano ainda relevantes para os questionamentos do presente trabalho, a segunda chave importante, da qual, faz-se extremamente necessário ser abordada antes de discutir a ideia de corpo, é a noção de Vontade de Potência. A Vontade de Potência é um força plural, que se coloca em relação com o mundo no presente, efetivo em reações químicas, presente na natureza, constituindo e impulsionando as forças do mundo e, também, presente no corpo, pois o corpo é força constituinte do mundo. O mundo é essa relação de forças em desequilíbrio, ou, melhor dizendo, sem equilíbriopossível, em luta constante, tensionado em suas vontades de potência.

“O mundo visto de dentro, o mundo determinado por seu ‘caráter inteligível’ – seria justamente ‘vontade de potência’ e nada mais” (Nietzsche, F. Além do Bem e do Mal, 2008, p.36)

Levantadas as chaves do pensamento do filósofo alemão, as quais iremos utilizar no início deste trabalho para que possamos entender melhor o fundamento, se assim podemos dizer, do seu pensamento, torna-se imprescindível discutirmos e levantarmos de maneira mais expositiva, e, introdutória, essas chaves, para que entendamos a noção de corpo em sua complexidade e suas possibilidades de leitura.

1.1 - Ética e Estética: rompendo pensamentos, fundamentando potências.

É preciso, antes de mais nada, entendermos alguns pensadores acerca da Ética para chegarmos a ideia de Estética em Nietzsche. Para tanto, vamos levantar a seguir as noções de ética, e, de ética e moral para alguns pensadores aos quais significaram para o pensamento nietzscheano, onde o filósofo alemão tinha como referência para o diálogo de enfrentamento, entrando em desacordo com os pensadores referentes quando das suas formas do pensar e conceituar a ética e a moral, como veremos adiante.

A ética é um campo do pensamento da filosofia, responsável por pensar e investigar os princípios comportamentais do homem. A ética existe como campo de pensamento e como conjunto de regras e normas colocados aos viventes sob a intenção de estudar os modos de vida e orientar o comportamento humano. Ela é não só responsável por diagnosticar, mas também por impulsionar comportamentos. Responsável portanto pela construção de valores e de corpos. Grandes nomes da filosofia pensaram a ética em seus trabalhos, desde a Grécia antiga à contemporaneidade, que veio tornar-se um campo do saber, principalmente a partir da sistematização de Aristóteles. Em Aristóteles e sua sistematização no campo das ciências práticas, o saber se torna ação no mundo, tendo como efeito a política e a ética. A ética em Aristóteles foi sistematizada em

Virtudes e o comportamento do “Homem Virtuoso”. O homem virtuoso é aquele que age na vida de acordo com o livre desabrochar de suas potências.

A ética é o pensar sobre o agir no mundo. Muitos foram os filósofos que debateram sobre a ética e sobre a moral, modelos que Nietzsche utilizou para combater e em confronto para discorrer sobre a sua ideia de Estética. Para dar continuidade a essa discussão, cabe aqui fazer breve introdução dos pensamentos morais e éticos combatidos por Nietzsche, como um caminho a ser percorrido, brevemente, neste trabalho, passando por grandes nomes, ainda hoje, da filosofia no que diz respeito a Ética. Para dar início, não poderíamos deixar de falar de Platão, filósofo grego antigo, grande, senão o maior, nome da filosofia ocidental e, também, claro, do dualismo metafísico cujo Nietzsche tanto combatia. A seguir, discutiremos Aristóteles, discípulo de Platão e, se assim podemos dizer, fundador de uma ideia de modelo de Ética, a sistematização de Aristóteles, para mais tarde discutirmos a moral kantiana, tão intolerável para o filósofo Nietzsche.

Platão não discorre com a palavra Ética propriamente dita, pois à época, estava se colocando o início da ideia reflexiva sobre a moralidade, sendo assim, ele fala sobre comportamento moral, e poderemos visualizar a ideia de Platão sobre esse comportamento em sua lenda, ou alegoria, do Anel de Giges, encontrada em seu diálogo *A República*. Segundo a lenda, um pastor chamado Giges trabalhava para o soberano de Lídia, quando um belo dia, após uma tempestade, Giges estava pastoreando quando encontrou uma fenda na terra. Intrigado o pastor resolveu entrar na fenda e ver o que havia acontecido no local. Ao entrar encontrou um cavalo de bronze, oco, enorme, completo de fendas e rachaduras a partir das quais Giges pode olhar o interior do cavalo. Supreendeu-se ao ver que em seu interior havia um cadáver de um homem, em estatura maior do que o comum para um humano, completamente nu, ou melhor, vestindo apenas um anel de ouro em sua mão. O pastor então tirou o anel do cadáver e saiu da fenda indo em direção a reunião habitual de pastores, onde os mesmos, a partir desta reunião, comunicavam ao rei informações sobre os seus rebanhos. Presente na reunião, Giges mexia no anel enquanto ouvia as discussões, ao girar o anel com a pedra para parte interna da mão percebeu que seus colegas falavam dele

como se ali não estivesse, percebeu então que o anel lhe dera o poder da invisibilidade após alguns testes. Constando esse poder, Giges logo tratou de se tornar um dos pastores a tratar diretamente com o rei e, uma vez estando dentro do palácio, Giges utilizou o poder do anel, da invisibilidade para que pudesse adquirir mais poderes, sendo assim, após tempos frequentando o castelo de forma a não ser visto, seduziu a esposa do soberano e juntamente a ela assassinou o seu rei e tomou o trono por fim. Essa é uma breve menção à lenda do anel de Giges, da qual Platão utiliza para refletir sobre moral. Podemos entender, então, que a moral é aquilo que habita no homem, em seu íntimo, e que é a forma pela qual o homem age mesmo na invisibilidade, mesmo quando não existem pessoas ditando o que deve ou não ser feito. A conduta moral diz respeito ao que o homem faz e sobretudo ao que ele não faz, mas não em função de um olhar repressor externo, mas de uma função do pensamento individual, do que poderíamos chamar de uma consciência moral, embora, claro, Platão não tenha utilizado este termo. Em suma, para Platão a moral corresponde a uma liberdade deliberativa do pensar e do agir ao contrário de ser um modo de repressão que se impõe ao homem. A moral é a liberdade do pensar consigo mesmo para tomar as decisões da vida a favor da vida boa.

Pois bem, entendendo sobre como Platão referiu-se a ideia de moralidade, não sistematizada como veremos adiante com Aristóteles, vamos introduzir as ideias acerca do dualismo deste pensador, sendo que, a ideia de moral que “vem de dentro”, que vem de uma forma do pensar para se colocar no mundo, e esses dualismos platônicos foram bem combatidos por Nietzsche. Podemos dizer então que o Platonismo se concentraria em três grandes dualismos. Primeiro o dualismo metafísico, onde se tem a plena convicção de que o homem participa de dois mundos, o mundo sensível, das coisas sensíveis, físicas, e o mundo das ideias. O mundo sensível seria esse mundo onde vivemos, o mundo físico, das coisas nas suas particularidades, de suas formas. O mundo das ideias seria o mundo perfeito, o mundo a ser alcançado através da alma, o mundo ideal para Platão. O segundo dualismo será o dualismo epistemológico, que seria o dualismo do conhecimento. Existem, a grosso modo, dois tipos de conhecimento. O conhecimento das formas das ideias, o saber filosófico, oriundo do mundo das ideias, um conhecimento superior, e, o conhecimento que provém

de experiências sensoriais, o que Platão chama de *Doxa*, geralmente traduzido por opinião, sendo este conhecimento oriundo do mundo sensível, o empirismo adquirido pelas experiências da vida no mundo sensível. Para Platão, no entanto, a opinião, ou a *Doxa*, não poderia ser entendida como conhecimento, era uma maneira do pensar, ou melhor, um empirismo desprezado por Platão. Terceiro dualismo, o dualismo entre corpo e alma: O homem é constituído de corpo e alma, sendo que, o mundo das ideias é acessível através da alma e o mundo sensível é acessível através do corpo. Para essas acessibilidades dos mundos, podemos entender como o corpo sendo feito apenas para a aparência, para o conhecimento empírico, para opinião o que o torna de menor interesse, pouco sublime, enquanto a alma é consagrada às essências, a alma nos leva ao mundo das ideias e ao saber sublime, a alma deve nos levar a um processo de abstração sucessiva do indivíduo ao mundo, ou seja, em todos os âmbitos da vida sensível.

Para Platão, assim como para boa parte dos gregos, a preocupação ética se dava no pensamento sobre a vida e, principalmente, o pensamento sobre a vida boa. Como vimos, Platão não se preocupou em sistematizar ou pensar a ética de maneira isolada enquanto disciplina do conhecimento, ele pensou a ideia de moral a partir do pensamento do homem consigo mesmo dentro de diálogos políticos. Posteriormente a Platão, poderemos visualizar uma organização, ou melhor dizendo, uma sistematização da ética enquanto campo do saber, através do filósofo grego Aristóteles em sua obra intitulada *Ética Nicômaco*, onde o mesmo discorre, principalmente, a sua sistematização das Virtudes e o Homem Virtuoso. Para Aristóteles moral nada tem a ver com ética, o homem deve saber agir bem em uma situação específica no mundo do aqui e agora. Saber agir bem não significa agir a partir da moral, mas a partir de um saber situado. Portanto, para o filósofo, não há virtude fora do dilema existencial. A virtude é o saber situado, saber agir dentro do contexto a que se encontra, agir da maneira correta no momento certo. Portanto, a virtude não é apenas ação, mas a sabedoria do agir. A primeira característica do homem virtuoso é um homem que sabe agir em situações concretas de vida que estão na mais estrita particularidade, diferentemente da ideia de homem que segue, conhece ou cria regras, pois as regras são escritas longe das próprias situações da vida. O homem virtuoso faz

da excelência de sua conduta um hábito, pois a maior potencialidade de agir virtuosamente é agir por hábito.

Aristóteles (Estagira, 384 a.c. -Atenas, 322 a.c.), filósofo grego, foi aluno de Platão e professor de Alexandre, o Grande. Deste pensador restaram-nos livros escritos por seus alunos, oriundos de seus cursos na academia que fundou, o Liceu. O pensamento grego geralmente impulsionado por uma construção da vida boa, que consiste no livre desabrochar das potências do homem, ou seja, construir um ambiente, uma situação de vida, em que o homem possa potencializar e atualizar seus talentos, aquilo que lhes é natural, que lhes pertence, que lhes foi dado pelo universo e que precisa ser retornado ao universo. O livre desabrochar das potências seria então um sinônimo de vida boa. Assim o pensamento de Aristóteles enxergava a vida como um todo não individualizante, com relação ao universo. O homem veio ao mundo com uma função perante a organização perfeita do universo e, portanto, precisa fazer do mundo em que vive uma base impulsionadora de suas potências, de seus talentos, é para tanto que está situado no mundo, para elaborar e desabrochar livremente seus talentos em resposta ao cosmos.

Para falar de Aristóteles, faz-se necessário contextualizar que o mesmo foi aluno de Platão, o que não significa que o mesmo tenha sido seu discípulo na íntegra. A ruptura de pensamento mais relevante entre Aristóteles e Platão, para entendermos melhor o pensamento aristotélico foi justamente entre as ideias dualistas de Platão, cujas mesmas Aristóteles não corroborava. Aristóteles não chancelava nenhum dos três dualismos de Platão aos quais nos referimos anteriormente, não acreditava em dois mundos tão pouco na dualidade corpo e alma. Segundo Aristóteles, que acreditava nas formas perfeitas, as ideias ou formas estão todas nesse mundo, nesse espaço ao qual existimos e integramos, no mundo da vida. Por conseguinte, descartando os dualismos de Platão, Aristóteles afirma que a ética existe aqui no mundo da vida e é atualizada na vida de cada indivíduo, ou seja, de maneira individual, mas enquanto integrante de um todo que é o universo. No sentido de nos aproximarmos melhor do pensamento aristotélico quando da ética é preciso perguntarmos, como primeiro passo: O que é aceitável pela ética? E quem nos responde isso é o agir do

Homem Virtuoso. Vemos então que o comportamento adequado à ação ética está no homem, no lugar em que deveria estar, e não fora dele como uma regra a ser instaurada no próprio homem. O homem se atualiza com a ética em seu comportamento cotidiano a partir do momento que passa a agir de maneira que agiria o homem virtuoso, ou seja, reiterando assim que a virtude é um saber situado. Não sendo essa sistematização um conjunto de regras abstratas que se impõe a qualquer indivíduo, como o desejo de universalização do homem, e a qualquer situação. A Virtude seria então a sabedoria de vida para situações na vida. Seria uma prática: a ética aristotélica se materializa na conduta.

Em busca de entender melhor a noção de Virtude em Aristóteles faz-se necessário entender a conduta e alguns requisitos do Homem Virtuoso. O primeiro requisito do homem virtuoso é saber agir na situação da vida. O segundo requisito é agir como sabe que se deve agir. Pensar a vida e agir conforme o pensamento, pôr em prática o pensamento. A terceira é agir pelas razões corretas, ou seja, pelas boas razões e não pelas razões que lhe convém agir. Olhando por essas três perspectivas, pelas três características do homem virtuoso, nota-se que o homem virtuoso é fiel a si mesmo, ou seja, o homem virtuoso é aquele que sabe como agir, age como sabe e age pelas boas razões. Existe a coerência entre o pensar e o agir do homem virtuoso, sendo para Aristóteles a completude da virtuosidade o pensamento que se materializa na ação. O agir virtuosamente deve ser o agir por hábito, assim, o homem virtuoso é virtuoso em seu cotidiano, ele performa a virtude. A ética então já não vem mais dos deuses, ela está na prática cotidiana do homem, em sua conduta moral sequente. Assim, o virtuoso é o homem potente que atualiza suas potências, reflete seus pensamentos nas atitudes habituais. Pensando dessa forma, a ética é, antes de tudo, uma reflexão de como agir habitualmente na excelência. A vida boa é necessariamente a vida refletida. Assim, para Aristóteles a virtude está situada no meio, sendo que, este meio não é estabelecido, mas está na própria dinâmica das relações humanas, ou seja, está em movimento enquanto convivência dos homens.

Enquanto que, para os gregos, o pensamento ético gira em torno ou em busca da vida boa, da felicidade, para Kant, a felicidade é coisa para o instinto, o

homem pensa, e para aumentar o prazer diminui-se o pensamento. Aqui damos um salto nos séculos e fazemos uma parada na modernidade para, mais adiante, entrar no pensamento de Nietzsche enquanto Ética e Estética. É imprescindível que falemos sobre esses pensadores, mesmo que em saltos seculares, para entender o que Nietzsche quer combater quando fala sobre suas chaves de pensamento que utilizaremos no presente trabalho, principalmente contra a metafísica e a moral triste e apequenadora, como a moral kantiana. É claro que entre os filósofos citados, Platão, Aristóteles e, agora, Kant, houveram muitas outras correntes de pensamentos, tantos outros rompimentos e contribuições para a construção da Ética como entendemos hoje, porém, não cabe referenciar no presente contexto. Cabe nesse momento expressar a importância do pensamento de Kant para a construção de um pensamento do que seria a moral moderna, moral essa que, ainda utilizamos e faz parte do senso comum de moral em nossa sociedade ainda hoje.

Em Kant somente um atributo do homem é bom em si mesmo, que é sua boa vontade, ou melhor dizendo, agir a partir de uma boa vontade e a boa vontade se faz a partir do uso da razão para viver melhor. Dessa maneira, Kant propõe o Imperativo categórico sobre o comportamento do homem, é preciso viver de forma que o comportamento de um indivíduo contemple o comportamento de qualquer indivíduo, ou seja, é preciso comportar-se a partir do entendimento de que aquele comportamento será útil e aceitável para qualquer indivíduo na sociedade, independente de suas particularidades. Este comportamento seria regido de tal maneira pretendido pela vontade, onde, esse princípio do comportamento poderia reger também o comportamento de qualquer um.

Encontra-se no pensamento do filósofo moderno três consequências como rupturas do pensamento sobre a moral entre o pensamento dos filósofos gregos e o pensamento dos filósofos modernos, das quais se tornam fundamentais para a presente discussão. Primeira consequência foi em relação a ideia moral de trabalho. Enquanto Aristóteles falava sobre exercícios, em exercitar as potências e os talentos, para então conceber o livre desabrochar de suas potências e compor o universo de maneira plena e virtuosa, para Kant o talento não é o importante, mas sim, o que o indivíduo faz com ele, a finalidade do talento, que

é o trabalho. Segunda consequência seria que, para os gregos, a desigualdade dos talentos entre os homens era naturalmente referente também a uma desigualdade moral, o talento por si é desigual, a desigualdade de natureza é desigualdade moral. Já para Kant a dignidade moral em nada se relaciona com o talento, todos são passíveis de obter dignidade moral desde que mediados pela razão, ocorre, portanto, um deslocamento entre a natureza e a moral, quando que, para Kant, todos os homens são iguais em possibilidades do uso da razão. A partir do homem ser racional, todos se tornam iguais, e a moral assim, em nada se associa com os talentos, pois a moral é fruto do que o homem, a partir de sua razão, delibera utilidade dos seus talentos. A igualdade, por tanto, decorre da liberdade que o homem tem em escolher, a partir do uso da razão, o que fazer de sua vida. Terceira, e fundamental, consequência será o surgimento da ideia de humanidade que é decorrente da ideia de igualdade, ou seja, o homem pertence a um único grupo, ao da humanidade, onde todos tem por princípio a liberdade de escolha a partir da posse da razão, onde, essa escolha, deve ser decorrida da boa vontade, que deverá reger o princípio da humanidade. A partir dessas três consequências das rupturas com o pensamento grego, podemos inicialmente pensar que enquanto para filosofia grega o pensamento acerca da ética ocupava-se do pensamento sobre a vida boa, ou seja, promovendo pensamentos sobre a vida, para a filosofia moderna, principalmente a partir de Kant, o pensamento ético se volta para o comportamento humano, quase como uma institucionalização geral do comportamento.

A filosofia kantiana também é regida por um dualismo, que é o dualismo Corpo e mente, ou Corpo e Razão, ou Natureza e Razão, ou ainda, Desejo e Vontade. O conceito de filosofia da moral passa pela racionalização do homem, da ação enquanto pensamento, da ação racional. O desejo está para o corpo (ou natureza) assim como a vontade está para a razão, sendo assim, o homem precisa agir a partir da vontade, do uso da razão, porém, não só de uma simples vontade, mas sim, de uma boa vontade, a vontade pelo motivo certo, a vontade que contempla a todos os homens igualmente. O homem não precisa agir de acordo com seus desejos, pois a razão faz com que o homem pense e um homem que pensa age de boa vontade na contramão dos desejos. Pois bem, a moral Kantiana é um descolamento da natureza, como já colocado acima, assim,

a partir da razão humana, é devido deliberar na contramão do desejo, afinal, há uma desconfiança enorme da natureza humana.

“NÃO É POSSÍVEL conceber coisa alguma no mundo, ou mesmo fora do mundo, que sem restrição possa ser considerada boa, a não ser uma só: uma BOA VONTADE. A inteligência, o dom de apreender a semelhança das coisas, a faculdade de julgar, e os demais talentos do espírito, seja qual for o nome que se lhes dê, ou a coragem, a decisão, a perseverança nos propósitos, como qualidade do *temperamento*, são sem dúvida, sob múltiplos respeitos, coisas boas e apetecíveis; podem entanto estes dons da natureza tornar-se extremamente maus e prejudiciais, se não for boa vontade que dele deve servir-se e cuja especial disposição se denomina *caráter*. (KANT, Immanuel, Fundamentação da Metafísica dos costumes, 2009, p.4)

Vontade é o que se delibera, já o desejo vem do instinto. A vontade pode e deve ser controlada. A vida vai ser boa quando regida pela boa vontade, em prol de um bom pensamento sobre a vida. O filósofo moderno acredita que o homem, como ser pensante, não foi feito para felicidade, pois quanto maior a felicidade, menor a capacidade de pensar. A felicidade nada tem a ver com a potência do pensamento humano. Deixa a felicidade para os seres sem razão. A moral não tem nada a ver com a felicidade, com o talento ou com o desejo. Podemos notar então que a ideia de deslocamento da moral da natureza é portanto um descolamento da moral em relação ao corpo.

Podemos fazer uma releitura da filosofia de Kant e sugerir que desejo é uma manifestação celular, uma manifestação química e a moral sendo uma manifestação de outra ordem, quase além corpo, que é a razão. Liberdade, no pensamento de Kant, é escolher fazer o que não deseja. Você é livre quando delibera pela razão agir na contramão da pulsão do seu desejo, é não ser escravo do desejo, é a soberania da razão humana sobre o desejo. Poderíamos chamar essa proposta de ética do desconforto. A ação fica a cargo do dever. O bom motivo moralmente mais elevado é respeitar o dever, pois o que é devido decorre do pleno uso das faculdades humanas racionais e deliberativas. O que vale é a intenção, nesse caso. A filosofia moral de Kant é a razão pela qual nós agimos. A moral então não é o ato, não é a consequência do ato, mas a avaliação

da razão pela qual se deu o ato, a intenção, sendo assim, Kant é considerado um filósofo intencionalista.

Avaliar o dever em Kant é falar sobre seus Imperativos. Por Imperativo podemos entender como aquilo que você deve desempenhar para agir da melhor forma, para agir bem: é uma aplicação do dever a uma situação concreta da vida. O dever torna-se, desse modo, aplicável a partir de imperativos. Existem dois tipos de imperativo, segundo Kant: Imperativo hipotético e Imperativo categórico. Hipotético é condicionado por aquilo que é pretendido, pelo interesse do ser. Kant considera esse imperativo menor, pois é um imperativo que não cabe para uma maioria, é um imperativo individual e, não sendo imperativo geral, corre o risco de fracasso moral. Pensamentos individuais geram conflitos em uma sociedade, sendo assim, é necessário um imperativo que funcione para todos os indivíduos, para o bem-estar social. A partir dessa necessidade de criar um imperativo que se justifique para todas as maneiras de proceder dos sujeitos sociais, Kant vai propor o imperativo categórico: um imperativo que funciona categoricamente para todo mundo. O imperativo categórico é um jeito de pensar, é como uma formulação do pensamento que permite ser exercida em diversas situações, ou seja, em situações genéricas. A intenção do imperativo categórico é propor ação na vida, para que a ação seja de tal maneira, a intencional pela vontade, que o princípio que rege seu comportamento possa reger o comportamento de qualquer um, sendo essa vontade o princípio da boa vontade, regido pela razão. Podemos, ainda, na moral Kantiana, reconhecer resquícios de uma ideia baseada no cristianismo, de uma certa maneira, porém, um cristianismo sem Deus, sem fé, apenas racional. A ideia de se posicionar no local do receptor, do outro, essa ideia de moral empática, tem raízes também no pensamento cristão do “amai-vos uns aos outros como a ti mesmo”, ou seja, uma tentativa de laicização do pensamento cristão. Faça de tal maneira que o seu agir se torne lei universal, ou, do ditado popular, “não faça com o outro o que não gostaria que o fizessem”. Mesmo que o filósofo moderno recusasse a Deus em seus escritos filosóficos, não podemos deixar de notar uma referência moral cristã, ainda que para ele o pensamento ético teológico e Deus é questão de fé e fé é acreditar em algo que não é tangível, portanto, está fora da razão humana e, estando fora da razão humana não é exercido a partir da boa vontade.

Explanados os pensadores primordiais para entendermos o pensamento de Nietzsche acerca da ideia de estética que o mesmo irá propor em confronto com as ideias de ética e moral estabelecidas no decorrer do tempo. Como pudemos notar dois fatores nos chamam a atenção no decorrer desta explanação: A metafísica e seus dualismos e a sistematização da ética enquanto pensamento filosófico e sobre a vida. Logo, para entrarmos finalmente no pensamento nietzscheano sobre a estética, torna-se fundamental entendermos que, primeiramente foi a partir da sistematização de Aristóteles que a ética pôde ser organizada enquanto pensamento filosófico sobre a vida, e que, em segundo lugar, Nietzsche vem pensar toda a sua filosofia e sua ideia de ética como estética em confronto com a metafísica e com o dualismo que se faz visível tanto em Platão quanto em Kant, e, como não poderíamos deixar de citar enquanto obviedade, contra o ideal moral cristão, que, para Nietzsche, todos esses se encontram em um lugar do pensamento do homem fraco, doente, cujo mesmo precisa de um ideal para viver, sendo que tal ideal em nada corresponde com vida. Pois bem, Nietzsche vem a filosofar com o martelo, tendo sua filosofia intencionada na desconstrução, e a desconstrução fundamental de seu pensamento é sobre a metafísica, da ideia de Deus, da moral do escravo e, também, da soberania da razão. Para Nietzsche, o homem deve agir de acordo com a sua vontade de potência, por tanto, faz-se necessário vestir-se da ética enquanto estética, faz-se necessário desconstruir-se para construir-se.

Em Nietzsche podemos entender a estética como modo de atuar efetivamente a ética, pois, a ética deve ser vivida e exercida no corpo e a partir do corpo, diferentemente de descrever modos de vida e comportamentais a partir de uma imposição ou descrição moral limitadora dos corpos, para tanto, Nietzsche coloca que a vida deve ser vivida como uma obra de arte, e, para isso, é preciso estetizar a existência.

A estetização da existência se dá a partir de uma perspectiva de ruptura com a ideia de metafísica, discorrida anteriormente, ao acreditar-se que a ética deva existir por uma vontade de potência, de acordo com o presente, o que sente aqui e agora, neste mundo do aqui e agora. Um dizer sim à vida que deve ser vivida a partir do real, do presente mundo matéria, livrando-nos da muleta do ideal. A

moral judaico-cristã e a moral moderna, principalmente a moral descrita por Kant e posteriormente por Rousseau, é triste e limitadora. Essa moral, para Nietzsche, é o ideal que suporta a vida do homem fraco e doente. Não deve haver a possibilidade de conceber um pensamento moral que restringe a potência e o desejo individual, construindo corpos limitados a conceitos ditos universais em busca de uma sublimação do sujeito, de um *nivelamento gregário*, como o próprio autor denomina em *A Gaia Ciência*. Esse sujeito moral universal também tem, parte constituinte de si, uma vontade de potência porém imposta de forma a creditar-se como validade universal. Melhor dizendo, a moral só pode ser inscrita e/ou questionada a partir de uma moral individual preexistente ao conceito de moral universal. Criam-se, então, regras e leis (morais e jurídicas) para toda uma sociedade com base em ato de vontade individual. Ou seja, a universalização moral e o nivelamento gregário parte da vontade de potência de um indivíduo, ou grupo de indivíduos, que colocam as suas vontades e ideais de moral como uma entidade universal, gerando assim, não só a ideia de igualdade e nivelamento gregário, mas uma forma de dominação dos corpos. Nietzsche quer romper com a ideia de universalização, de massificação do sujeito e, para tal, é preciso desconstruir a moral e a ética pautadas em dogmas e ideias metafísicas bem como a persistência obtusa da dicotomização do mundo e, claro, do corpo. Desfazer-se das muletas metafísicas, desconstruir ídolos e, desconstruir e construir o corpo enquanto corpo, atual, atualizante e potente, faz parte do processo de estetização da existência. Assim sendo, é necessário largar as muletas metafísicas. Entendendo ainda que, para Nietzsche, a moral moderna baseada em Kant e, posteriormente trabalhada por Rosseau, são morais que universalizam e igualam o indivíduo, logo, para o autor, esses filósofos mantêm suas ideias e discussões sobre a moral ainda na mão do sentido moral judaico-cristão, ou seja, de uma moral religiosa, da moral metafísica, cuja tem como essência o ideal de igualdade de todos os indivíduos, portanto, essas ideias morais ainda são entendidas, no ponto de vista do filósofo alemão, como formulações do pensamento metafísico. É preciso romper com pensamentos que escravizam a mente através de ideias metafísicas, como as ideias platônicas, judaico-cristãs, a moral kantiana. Todos se utilizaram de muletas metafísicas para pensar a construção de um comportamento ético e moral, ética esta construída fora do corpo e, até mesmo, fora do mundo.

A obra de Nietzsche é uma denúncia de que o homem, ao erigir um pensamento e uma moral, deseja impor ordem ao mundo, tem ansiedade de sentido e não quer aceitar que tais objetivações são frutos do desejo de que tudo caiba nos produtos de nosso pensar. (HERMANN, Nadja, *ética e Estética: a relação quase esquecida*, 2005, p. 51)

A ideia de estética da existência, ou a vida como obra de arte vem romper com esse conceito de moral universalizante, apontando para a subjetivação ética individual e uma “obração” artística do sujeito que favorece a si mesmo e aos outros. Sendo assim, entender a ética de forma estética seria entender a vida como obra de arte e o homem como seu criador, o artista de si. A arte é tudo aquilo que o homem faz movido por sua potência. O artista é a força ativa por excelência, e a moral seria força reativa. Sendo assim, em um pensamento nietzschiano, é através da arte que o homem poderia encontrar uma espécie de salvação de si. Essa arte, porém, a que nos referimos, não é a arte em forma de idolatria da obra. A proposta é tomarmos o volante de nossas vidas, de nossos corpos, o que apenas nos seria possível através da estética. É uma forma de vida a ser configurada pelo próprio sujeito em criação com as forças vitais disponíveis socialmente. Já não sendo mais uma fórmula dada, o sujeito deverá configurar agora sua existência de acordo com sua vontade de potência, e isso se dará através da desconstrução e de um abandono de si, para que a desconstrução da ilusão da normalidade se dê de forma mais eficaz, retornando então a estética, a construção artística de um corpo.

Apenas a arte —é capaz de converter aqueles pensamentos de nojo sobre o susto absurdo da existência em representações com as quais se pode viver: o sublime como domesticação artística do susto e o cômico como alívio artístico do nojo diante do absurdo (NIETZSCHE apud HERMANN, 2005, p. 57).

A arte se apresenta com o papel de promover a vida, rompendo valores anteriormente estabelecidos. Não mais existe o homem transcendental, ou outro mundo para onde possamos ir. Existe apenas um mundo, o mundo da vida, que

é o aqui e agora, ou seja, só existe o presente. Até mesmo lembranças de acontecimentos passados deixaram de existir no passado passando a existir enquanto memória no presente. A vida será, então, uma obração artística impermanente acontecendo a cada segundo. O homem não deve mais pautar sua forma de existir baseado em uma metafísica inexistente, então, Nietzsche afirma o ser como um devir, uma experiência constante, movimento e conflito de força ativo no mundo. Sendo assim, o ser transvalorado, indeterminado, conduz a vida de forma estética.

A partir de agora estamos “livres” do mundo metafísico, a ideia de terceirizar a subjetividade, terceirizar a existência para um outro inatingível foi desmistificada, o autor se coloca enfático com o rompimento definitivo das ideias metafísicas norteadoras de comportamentos. O instinto, o movimento enquanto vontade de potência, foi a função mais intencionada para os corpos, que buscaram adquiri-la a partir da arte de viver. Esse movimento garante a transformação da existência do homem, e essa existência como objeto de transvaloração de valores.

Muitas questões ficam manifestas a partir dessa explanação acerca da estética da existência, pois, à primeira vista, nos parece de simples compreensão, porém, em sua atuação cotidiana social, não é algo simples existir de maneira estética, de maneira a pretender criar a si enquanto obra de arte. Muitos fatores internos influenciam a forma do homem existir no mundo, assim como a moral, ou a ideia que fazemos de moral hoje enquanto senso comum, oriunda da moral religiosa judaico-cristã, ou, do senso comum veemente baseado na ideia da moral kantiana, das quais têm em comum em sua essência moral a intensão do reframento do desejo, sendo estas ainda extremamente vigentes no mundo de hoje, em uma forma que não se encontra somente enquanto moral virtual como também afirmada de maneira social e atuante. Construir a existência, o corpo, de maneira a ser uma obra de arte nos permite enfrentar a conduta moral moderna preestabelecida socialmente? Em resposta poderia dizer que toda forma de criar-se perante a sociedade é uma forma de resistência e de se contrapor à imposição moral realizada por governos, pelo poder. Mas, ainda assim, estar completamente à margem da sociedade não é estar fora dela. A

estetização da existência, deste modo, pode, e deve, ser encarada na qualidade de um ato político. A partir de uma visão política, podemos tomar uso do conceito do filósofo francês Michel Foucault, o “governo de si”. A ideia de estética da existência em Foucault se desenvolve em relação à ideia de governo, com o conceito “governo de si”. Entende-se por governo “técnicas e procedimentos destinados a dirigir a conduta do homem”. Dessa forma, para o governo de si, ou a obração do ser, seria preciso técnicas e saberes que envolveriam essa construção, ou melhor dizendo, essa desconstrução. Não é um simples trabalho o da construção de si, em que o ser busca reconfigurar-se, a si e a seu presente, como uma reorganização, ou melhor, desorganizaçãodo corpo e do seu ambiente. Reorganização/desorganização essa que vem em contraposição às práticas de dominação e disciplina, transformando o corpo em objeto de subversão da norma, em protesto político, enfim, em obra de arte. Nesse sentido o corpo cria e recria a si todo o tempo, criando-se como arte, cria novo corpo, novos gestos e novos valores.

1.2 - Vontade de Potência:

Refletir sobre a Vontade de Potência torna-se extremamente relevante no presente trabalho para pensar a relação entre criação e corpo, onde para Nietzsche, não deveria haver dicotomia entre esses conceitos. Na Vontade de Potência existe a criação de novos valores e sentidos a partir de processos e movimentos, inerentes a vida, sendo estes sentidos e valores, exercidos e também criados pelo corpo. Assim como a Vontade de Potência não se diz, age, o corpo segue por esse caminho

“Tu dizes “Eu” e orgulhas-te dessa palavra. Porém, maior – coisa que tu não queres crer – é o teu corpo e tua razão grande. Ele não diz Eu, mas: procede como Eu.” (Nietzsche, F., Assim Falava Zaratustra, 2012, P.42).

Faz-se de extrema relevância trazer a luz desta discussão que a Vontade de Potência, enquanto conceito foi criado por Nietzsche como base do pensamento para todos os seus trabalhos e suas ideias. Com base nessa colocação sobre este conceito enquanto ponto nodal do pensamento filosófico de Nietzsche, é que discutiremos a seguir um pouco da Vontade de Potência para o autor, para então darmos sequência às suas ideias acerca do corpo como movimento e obra.

“Querer liberto: eis a verdadeira doutrina da vontade e da liberdade – assim Zarathustra ensina a vós [...] Para longe de Deus e dos deuses me atraiu essa vontade; que haveria para criar, se houvesse – deuses! Mas para o ser humano sempre me impele minha fervorosa vontade de criar” (Nietzsche, Assim falou Zarathustra – P.)

O mundo é constituído pela vontade de potência. Cada um de nós carrega essa vontade de potência, que expande os desejos, nos movimenta, que é força motriz da vida, do dizer sim, do construir-se e desconstruir-se incessantemente sem alvo absoluto. É a Vontade de Potência a base do pensamento Nietzscheano, para pensar sua forma genealógica da moral e os processos e movimentos referentes à vida como base de suas teorias. A Vontade de Potência acontece no mundo, prova-se em movimento, o mundo como tensionamento de forças que se mostra através dos movimentos, um mundo sem um equilíbrio possível, apenas tensão, ora suave ora violenta, mas nunca estática. A vontade de potência é a capacidade que a vontade tem de exercer-se, de atuar do corpo, com o desejo de expandir, transvalorar todos os valores, ou seja, criar novos valores, novos sentidos, novos movimentos. A Vontade de Potência, segundo o autor, não é algo a ser criado, é algo que é parte constituinte do mundo, advém da materialidade da vida, da realidade da vida, sendo este mundo uma resultante da Vontade de Potência. A própria vida é, para Nietzsche, a manifestação da Vontade de Potência. Por isso o Nietzsche criticou tanto as doutrinas dualistas que baseavam ideias modernas, principalmente o dualismo de Platão, o dualismo moral na doutrina judaico-cristã e, também, no moralismo de Kant. Esses dualismos que baseavam as ideias modernas, para Nietzsche, eram ideias necessárias para dar base à vida fraca de homens doentes, cujos desejos e movimentos não poderiam ser feitos por si próprios, mas, para exercê-los,

precisariam dessas muletas, em sua maioria metafísicas. Ainda que em Kant a dualidade seja entre a razão e o corpo, para Nietzsche seria tudo fruto de uma mesma ideia moralizante metafísica, pois entende-se por uma ideia de muletas metafísicas as utopias religiosas/espirituais ou sociais, sociais enquanto ideal de soberania da razão, que minguam a vida e nos tornam homens doentes. Sendo assim, seria necessário a transvaloração de todos os valores, para tal, a partir do movimento da Vontade de Potência criam-se novos valores, pois a Vontade de Potência não busca, ela cria, ela é força motriz em si. A potência para Nietzsche é aquilo que deseja dentro da vontade, é o dizer sim a vida, é a pulsação impulsionadora que existe dentro da vontade, mas não pode ser apreendida ou absorvida como algo que está fora e pretende-se colocar dentro, isso seria colocá-la sob um signo, sob valores pré-existentes, a potência é aquilo que deseja na vontade e não aquilo que a vontade deseja, sendo assim, não é apreensível dentro de valores estabelecidos, mas é ativa na criação de novos valores. Pensar a partir da Vontade de Potência nos faz refletir sobre a incessante criação de valores novos, de sentidos, de corpos. Todos nós somos movidos por forças ativas e reativas, alternando esses momentos entre forte e fraco, como os tensionamentos do movimento. Movimento forte é, preferencialmente, movido por forças ativas, enquanto o movimento fraco, movido por forças reativas. Reativo é o que se se opõe e vive para impedir o gozo do outro, o que se coloca na intenção de refrear os desejos, de uma moral escravizante. A força ativa por excelência é a arte. A arte é tudo aquilo que o homem faz movido pela sua potência, movido então por sua vontade de potência, o homem faz aquilo que o corpo dele pede.. E é a partir desses movimentos incessantes que vamos pensar o corpo como criação de si em obra, um corpo que cria usando a vontade de potência, impulsiona, tenciona entre os movimentos.

1.3 - Corpo em Nietzsche

Como alertado anteriormente, o pensamento de Nietzsche em relação ao corpo se dá em oposição ao dualismo histórico, corpo-alma e corpo-mente, vivenciado

e discursado desde a Grécia Antiga, na filosofia platônica até a modernidade, onde os discursos dicotômicos seguiram no tempo através da própria filosofia platônica, depois do cristianismo e, ainda, posteriormente por filósofos como Kant e Rosseau, onde em nome da razão discursariam sobre a dicotomia corpo e mente. Essa forma de pensamento e de discurso a ser vivenciado, apequena o corpo em suas potencialidades, em sua grande razão. Nietzsche acreditava ser um absurdo vivenciar ideais como alma ou razão em detrimento do corpo, pois estamos no mundo presente, aqui e agora, e é através dos sentidos do corpo que o podemos vivenciar, através de seus instintos, sendo o corpo a sua própria grande razão, razão essa muito maior do que o consciente ou a alma. É nesse viés do corpo como a grande razão e, em função dos instintos, que Nietzsche pensa o corpo, o corpo como fio condutor de seu pensamento filosófico, sendo o real possível para o fazer e criar filosófico. O corpo é, então, o fio condutor da vida, segundo a filosofia nietzscheana, responsável pelo sem-fim de impulsos que pretende aumentar, expandir a sua dominação de maneira sempre contínua e de acordo com sua vontade de potência.

O corpo para Nietzsche é um confronto de forças, um movimento constante. Mas o que isso realmente quer nos dizer? Isso nos diz que não existe uma unidade corpo como unidade física ou mental, mas que a unidade corpo está no movimento, a unidade é a função em movimento do corpo em suas relações de força constante e a sua vontade de potência. O corpo, por tanto, não está apenas na ideia que muitos fazem, acerca do pensamento de Nietzsche, em torno de um fisicalismo puro, como corpo uno e organizacional. O autor, inclusive, entra em relação com a física para falar da não substancialidade da matéria, na época, em “Além do bem e do mal”, faz relação com a teoria de Bosovich, negando a consistência do átomo, onde dificulta o próprio entendimento de matéria, pois, para o físico, existe no átomo partículas indivisíveis onde não se encontra uma representação da matéria, (o que ainda hoje é muito discutido e criticado na física, o que não se comprova fica a cargo da “anti-matéria”, mas isso seria assunto para devagar em outro momento), partículas das quais sua constituição seria advinda de pequenas forças que a ciência da época ainda desconhecia. Pois bem, para Nietzsche essa seria também uma resposta para o não fisicalismo puro do corpo, para a incerteza da substancialidade do corpo.

“Boscovich nos ensinou a abjurar a crença na última parte da terra que permanecia firme, a crença na ‘substância’, na ‘matéria’, nesse resíduo e partícula da terra, o átomo [...]” (Nietzsche, F., Além do bem e do mal, 2008, P 12)

Sendo assim, afirmar-se-ia que o corpo não seria uma unidade pautada no fisicalismo puro, seria, portanto, um confronto contínuo entre forças e impulsos do corpo, entre as relações de potência, gerando acordos transitórios, efêmeros, na organização do corpo. Gerando momentos em que esses confrontos de forças tensionam órgãos, colocando o corpo a serviço do instinto, como deve ser, deixando, o que para Nietzsche seria o mais novo órgão, a consciência, menos tensionado do que os demais, existindo assim o corpo enquanto sua vontade de potência. Por consciência, Nietzsche acredita que seja como um órgão, sendo este a parte menos desenvolvida pelo homem, adotando assim uma linha interpretativa antidarwiniana. A Consciência, seria, para ele, apenas uma parte iluminada do inconsciente, memórias e desejos que partiam do inconsciente para o consciente, mas que o homem não deliberava sobre as partes a serem iluminadas, sendo o inconsciente, o instinto, responsável por essa iluminação, se assim o podemos dizer. Para o filósofo alemão, qualquer tentativa de tornar o corpo em uma substância, seja pela alma, razão ou matéria, é fraca e desaloja o corpo do seu lugar, de seu devir sem sujeito, apenas em sua vontade de potência. Essas formas de pensar, essas conceituações em entidades é fruto da necessidade do homem de afirmar pertencimentos, permanências e formas de alteridade para auxiliar em seu processo cognitivo com a vida, sendo formas essas que minguam a verdadeira existência.

O corpo, quando deixa de tensionar a consciência e se coloca em consonância com seus instintos cria, e cria não só a si, como também é criador de novos valores. O corpo existe em constante criação, sendo que, a potência criadora por excelência do corpo está em seus instintos e em sua vontade de potência, força essa contida em todo o mundo. Consciência, alma, razão, seriam partes indissociáveis do corpo, sendo reconhecidas como produto originado do jogo de forças que se desencadeia dentro da totalidade orgânica, mas jamais estariam

fora do corpo ou deveriam ser colocadas em detrimento do corpo, são partes minoritárias, que devem manter-se em menor tensão.

“É decisivo quanto ao destino do povo e da humanidade que se comece a cultura a partir do lugar correto - não a partir da "alma (como era a superstição fatídica dos sacerdotes e semi—sacerdotes): o lugar correto é o corpo, os gestos, a dieta, a fisiologia, o resto segue daí...” (Nietzsche, F., Crepúsculo dos Ídolos, aforisma 47)

Poderemos pensar que, no corpo, não acontece o atravessamento apenas de uma força, mas por uma constância de forças, a unidade corpo seria essa quantidade e multiplicidade de forças, o corpo como multiplicidade orgânica de forças. Na totalidade orgânica de cada composição de forças desenvolvidas, ora percebe-se força dominante, ora força dominada, sendo assim, há uma ação e reação de impulsos, um conflito de força desses impulsos. Cada espécie dessa força tem uma correspondência com cada espécie de uma vontade de potência, segundo a leitura que o filósofo Deleuze em “Nietzsche e a Filosofia”.

O corpo é um fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis; a sua unidade é a de um fenômeno múltiplo, “unidade de dominação”. Num corpo, as forças superiores ou dominantes são ditas ativas, as forças inferiores ou dominadas são ditas reativas. Ativo e reativo são precisamente as qualidades originais, que exprimem a relação da força com a força. Porque as forças que entram em relação não têm uma quantidade, sem que cada uma ao mesmo tempo não possua a qualidade que corresponde à sua diferença de quantidade como tal. Chamar-se-á hierarquia a esta diferença das forças qualificadas consoante a sua quantidade: forças ativas e reativas.¹³ (Deleuze, G., Nietzsche e a Filosofia, 2001, P.21)

Essa totalidade orgânica é oriunda de um processo de criação permanente, gerido por sua vontade de potência, ou vontade de poder. Assim sendo, podemos dizer que sim, o corpo cria. Para Nietzsche em A Genealogia da Moral o corpo configura-se também em

“(…) forças espontâneas, agressivas, usurpadoras, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções forças cuja ação necessariamente precede a "adaptação"; com isto se nega, no próprio organismo, o papel dominante dos mais altos funcionários, aqueles nos

quais a vontade de vida aparece ativa e conformadora.” (Nietzsche, F., Genealogia da Moral, 2004).

O corpo então cria em novas relações de força a partir do momento que se coloca à serviço de sua vontade de potência. Não sendo substancial, materialmente ou espiritualmente falando, tão pouco organizado, mas a cada instante particular tensionando um órgão, uma força para criação. Essa potência criadora em momento de tensionamento, ações e reações, é que trabalharemos posteriormente como gesto. O gesto, inicialmente, reflexo do impulso direto dos instintos, movimento-potência, um movimento expressivo e ativo da vontade de potência. Por fim, o corpo como movimento de forças em contínua mudança, sempre em trânsito, ele nunca é, ele está, e é nesse processo de movimento que dizemos da criação do corpo e, no que diz respeito a imagem em movimento é o micro-gesto que dará conta da criação desse corpo em relação com as telas, ou seja, o micro-gesto como criação em relação com imagem-tempo e espaço-tempo. Veremos mais adiante a relação entre gesto, micro-gesto, corpo e imagem.

1.4 O Ato Criador e o Ato de Criação: Entre Duchamp e Deleuze

A criação, enquanto questão central da pesquisa, juntamente com o corpo, precisa ser referenciada, antes de mais nada. Acreditamos na criação enquanto uma forma de se colocar no mundo, portanto, um ato. Dessa maneira gostaríamos de discorrer, ainda antes de explanar a discussão sobre a criação no corpo e pelo corpo, sobre a base conceitual de criação a que nos impulsionou em um primeiro momento a pensar sobre esse ato. Vamos, a partir disso, entrar em diálogo com dois franceses do século XX, um do início e outro do final do século, um artista e o outro filósofo. A intenção é dialogarmos primeiramente com Marcel Duchamp e o Ato Criador e, posteriormente, com Gilles Deleuze e o Ato de Criação. Antes de mais nada gostaríamos de referenciar que se trata de uma explanação introdutória dos referentes pensamentos, pois os mesmos aparecerão no decorrer do trabalho de maneiras intensas.

Duchamp escreveu em abril de 1957 para uma apresentação à Convenção da Federação Americana de Artes em Houston, no Texas, um breve, e extremamente relevante, texto sob o título “O Ato Criador”. Apesar de ser uma breve apresentação, o texto se mostra de extrema relevância para pensar as relações imbricadas sobre a criação artística. Importante contextualizar que Duchamp foi o criador do “ready-made” o que já nos diz muito sobre suas formas do fazer artísticos, seus desejos e suas radicalizações na arte, assim, é importante retomar esse fato para refletir melhor sobre o que Duchamp estava propondo enquanto o ato criador, e como era de se esperar, ele traz a criação da arte para um outro lugar que não só o artista, colocando o ato criador como algo mais complexo do que um ato individual e inexplicável, ainda que para ele tenha um dado do não dizível, que não pode ser apreendido por palavras, nem mesmo pelas palavras do artista.

Ainda sobre Duchamp, importante contextualizarmos que o mesmo foi um artista, pintor, escultor e desenhista e um dos precursores da arte conceitual, incluindo, claro, a sua grande contribuição para a arte moderna, os ready mades. “Duchamp é um movimento artístico feito por um único homem, mas um movimento para cada pessoa e aberto a todo mundo” (Kooning, Willem, apud Gregory Battcock, Debates: A nova arte, 2015.). Consideramos relevante falar rapidamente de seu contributo, principalmente no que diz respeito aos ready mades, pois nos fica claro a influência do seu modo de criar a obra, ou melhor, de sua criação artística com a sua criação discursiva sobre o ato criador. Ou seja, a relevância e potência entre seu ato e o discurso sobre o ato, que também pode ser considerado um ato em si.

Para falar do pensamento de Duchamp quando do ato criador, é importante e primordial colocar um destaque do texto: Duchamp não trata esse ato de criar como uma explicação dada e facilmente compreendida, para ele o ato criador deve ser pensado como um “coeficiente artístico” que contém dois pólos: o artista e o público. De um lado o artista, para Duchamp, encontra-se em um lugar de médium, que está entre o objeto obscuro que se encontra além do tempo e do espaço, além do plano estético, e o que será colocado no plano estético, o que será realizado, a obra de arte em si. Para ele, o artista usa da pura intuição para criar, ainda que ao afirmar isso saiba e assumo que muitos outros artistas e

historiadores da arte se opõem a essa fala e protestarão sua consciência criadora.

“A darmos ao artista atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada.” (DUCHAMP, 1957)

No outro polo da criação está o público que, para Duchamp inicialmente é público, mas que depois se torna a posteridade, ou seja, jornalistas e críticos de arte. Dessa maneira, o público faz parte dentro desse ato criador a partir do momento em que recebe a obra e tenta decifrá-la, diagnosticando a obra, recebendo a obra a partir de seu subjetivo e dando a ela a carga emocional que lhe é própria de quem a recebe. Da mesma maneira que posteriormente os jornalistas, os críticos e os historiadores da arte darão seus veredictos acerca daquela obra que, geralmente está além do discurso do artista. Assim, Duchamp acredita que o público tem um papel fundamental dentro das relações do ato criador, pois a criação da arte não se dá para ninguém ou para o além. A arte, para se manter em um estado estético precisa ser recebida, ser vista, mesmo que seja por apenas um olhar. Como arte, ele nos esclarece, sem tentar uma definição que “... a arte pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte...” e continua sobre a arte em relação ao coeficiente artístico “...quando eu me referir ao “coeficiente artístico”, deverá ficar entendido que não me refiro somente à grande arte, mas que estou tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz a arte em estado bruto – à l'état brut – ruim, boa ou indiferente.” (Duchamp, 1957) Dessa maneira, Duchamp leva o público como parte dessa equação artística, independentemente do sistema de valor da arte. O público recebe a arte como em uma espécie de “osmose estética” e adquire a experiência, posteriormente relata e adquire aquela arte da maneira em que recebeu a partir de sua subjetividade., podendo, dessa maneira, fazer alguma atribuição de valor da obra. Ou seja, o crivo do público tira, de certa maneira, a obra do estado bruto

também, onde ela entra em um sistema de valor, tanto para o público quanto para posteridade.

O ato criador então se torna o momento em que o artista intui a arte, passando da intenção para a realização. Sendo que esse processo se dá em vários imbricados subjetivos e em tensionamento com as emoções do artista. Falamos então desse processo subjetivo e das paixões dos artistas como parte desse processo para que não pareça algo simples ou dado, pois a criação passa, certamente, por um processo de dor, paixão, satisfação, enfim, por emoções conflitantes do artista. Pois bem, dito isso, Duchamp inclui neste Ato criado algo que ele chamará de coeficiente artístico, pois, a obra no fim fica em um lugar entre o que se quis expressar e não foi expresso e o que se expressou sem desejar que fosse expressado. Nesses conflitos do expresso e não expresso encontra-se o público e o ato ou intuição a que o artista não tem consciência. Em suma, a diferença entre o que foi expresso na obra e o que se intencionou expressar e permaneceu inexpresso é o coeficiente artístico de Duchamp. A partir disso podemos notar que em Duchamp, a criação tem todo um processo, tanto a criação da obra pelo artista, como posteriormente a relação do público com a obra que também cria narrativas sobre as mesmas

“Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas desconhecidos.” (DUCHAMP, 1957)

Dessa maneira, nos interessa pensar o ato criador em Duchamp juntamente a essas relações entre os polos (artista e público) do ato, bem como o seu coeficiente artístico, pois acreditamos, principalmente no que concerne o presente trabalho, que a criação da obra acontece nas brechas, nos intervalos, ou nesse caso no “entre”, entre o expresso e o inexpresso, entre o artista e o público, entre a obra e o discurso acerca dela.

Deleuze faz uma conferência sob o título “O que é um Ato de Criação” na “Mardis de la Fondation” (Fundação Europeia de Imagem e Som) em março de 1987. Nessa Conferência Deleuze coloca questões sobre o ato de criar, o ato de fazer

cinema, de fazer filosofia e de fazer ciência. Para ele essas disciplinas, ou melhor, áreas do conhecimento são criadoras. Então ele chama de disciplinas criadoras, contudo, cada uma com criação que lhes é própria. De acordo com o autor a criação passa primeiro pela ideia, posteriormente advindo de uma necessidade de criar, pois “O criador não cria por prazer, o criador apenas cria aquilo por absoluta necessidade” (Deleuze, 1987), e em seguida a criação tem como limite, principalmente entre as esferas disciplinares, o espaço-tempo, que é o único elemento em comum da criação dessas disciplinas criadoras.

Ter uma ideia como o primeiro passo para criação não é algo tão simples como a ideia do próprio enunciado possa nos parecer. A ideia não é algo genérico, considera-se que a ideia se dá em determinados domínios da vida, e em determinadas linguagens de maneira específica, mesmo quando se trata da arte e suas diversidades das formas do fazer artístico. Afirmar, dessa maneira, que deve haver, e há, uma ideia diferente para cada segmento, assim, o autor acredita que não é possível que uma mesma pessoa possa vir a ter uma mesma ideia para todos os seguimentos, ou seja, cada lugar terá sua forma específica de pensar e de produzir ideias. Nesse sentido, ele começa a introduzir que o ato de ter uma ideia é algo solitário, e que certamente o ato de criação também o é. As ideias são potenciais de cada linguagem artística, potenciais da ciência, e da filosofia por exemplo. Deleuze cita, constantemente, a relação entre o ato de criação entre a arte, a filosofia e a ciência. Durante a conferência ele coloca essas áreas em seus lugares devidos, afirmando a potencialidade individual de cada uma, onde por exemplo a filosofia cria conceitos, dando conta apenas da filosofia, pois segundo ele “A filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa.” (Deleuze, 1987). A filosofia, assim como a arte e a ciência, também cria. porém a filosofia cria conceitos, a ciência cria funções, a arte cria figuras estéticas, sendo que nas artes ainda temos as diversas possibilidades do fazer artístico, as diversas linguagens, como o cinema por exemplo cria blocos de movimento/duração, a pintura bloco de linhas/cores e assim por diante as criações em cada linguagem vão acontecendo de maneira singular.

A criação, segundo o filósofo francês, assim como a ideia, não acontece de uma hora para outra, de maneira repentina e ordinária. Não é como um acontecimento corriqueiro em que o filósofo pensa em criar um conceito, é preciso mais, é preciso uma potência criadora nesse sentido. Essa potência criadora, o que

impulsiona o ato de criar é a necessidade. Ninguém cria sem sentir uma profunda necessidade de criar. A criação é, dessa forma, como uma urgência pessoal do sujeito, e no contexto desta pesquisa, uma urgência do corpo.

“Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade – que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista – faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema.” (DELEUZE, 1987)

As potências criadoras de cada área, ou de cada linguagem artística, filosófica e científica é o que faz com que essas linguagens possam, em algum momento, conversar. À vista disso, acredita-se que o diálogo possível entre essas áreas criadoras só se dão por conta do próprio ato de de criar, entretanto esse diálogo que pode ser visto como a criação discursiva a partir da obra, só se dá após a obra criada, ou após o conceito criado, ou ainda após a função criada. O diálogo entre elas e entre os criadores se dão na medida em que criam, na medida em que já superaram a necessidade criar, após a urgência da criação é que esse diálogo se dá, pois acreditam só ter algo a dizer quando a respeito da própria criação. Assim, a criação é o que impulsiona o discurso e não o contrário, “...é em nome da minha criação que tenho algo a dizer para alguém”, (Deleuze, 1987). A criação é solitária, não se diz no processo, mas em nome dela e após o seu ato.

Até aqui Deleuze nos coloca as possibilidades de todas as disciplinas criadoras, coloca como espaços distintos passíveis de ideias distintas e que são próprias de cada disciplina. A ideia é própria de cada disciplina, não podendo portanto ser genérica, bem como a necessidade, que gera a criação, é própria de cada disciplina e inclusive de cada corpo. Nesse sentido podemos ainda retomar a afirmação sobre a própria criação ser solitária, ser um ato solitário. Todavia, segundo o autor, há um limite que é comum a todas as disciplinas criadoras e, esse limite é o espaço-tempo. A possibilidade de comunicação entre essas disciplinas se encontra no espaços-tempos, o limite, o elo que está contido em todas as criações de todas as disciplinas, mesmo não sendo o destaque das criações por si só. “E eu diria o seguinte: no limite de todas as tentativas de criação, existem espaços-tempos. É só isso que existe.” (Deleuze, 1987). Se as

disciplinas conseguem conversar entre si, caso consigam, essas conversas se dão no limite do espaço-tempo. Rever esse espaço-tempo, repensá-lo e fazer a conexão dos espaços-tempos é que é a grande questão da criação. O filósofo organizar-se no espaço-tempo de maneira que possa criar e fazer sua criação entrar em diálogo com outras criações, fazer um conceito entrar em diálogo com um filme, por exemplo, ou fazer uma função entrar em diálogo com um conceito e assim por diante. O que acontece nessa forma de organizar e alcançar esse limite espaço-tempo é uma grande questão e que pretende ser dialogada aqui, no que diz respeito ao corpo.

Dados os conceitos e reflexões acerca do ato de criar, da ação da criação, vamos seguir a pesquisa na intenção de aprofundar um pouco mais essa discussão, não no sentido de inventar mais conceitos, mas de desbravar um pouco mais sobre o que já nos foi oferecido. Por um lado encontramos Duchamp e o coeficiente artístico, uma questão sobre exatamente aquilo que ficou entre a intenção e o não expresso, o coeficiente que pressupõe um intervalo ou uma brecha, ou até mesmo um pequena lombada no ato de criar, o que não tem controle e que não deve ter, o não dizível. Por outro lado, Deleuze nos fala sobre a necessidade de criar, como pulsão forte desse ato, a urgência, ao mesmo tempo que nos coloca a questão sobre o movimentar-se da criação em seu limite do espaço-tempo, como se dá essa movimentação e como ela deveria ser individual, mas que no fim não temos uma única resposta, ou resposta alguma. Desse modo, nos encontramos em um momento do silêncio, ou do intervalo, ou da brecha, ou, melhor ainda, o momento dos possíveis. Assim, discorrer neste trabalho sobre a criação, será tentar, de algum modo, tentar colocar uma lupa nessas brechas, se possível e discutir os possíveis da criação. Os possíveis do ato de criar.

1.5 - Da criação do corpo

A ideia do presente trabalho não é dar mais um atributo para o corpo, e, além de não ser primeira intenção, não acreditamos nessa possibilidade na altura

presente deste trabalho, nem como intenção nem como ideal. Portanto, vamos, ao contrário de entregar mais um fato, dentre tantos outros, colocados e afirmados sobre o corpo, discutir, levantar questões do processo criador desse corpo. Cabe aqui levantar a discussão e animar os questionamentos, ao contrário de enfatizar um dado.

O conceito, ou melhor dizendo, o ato de criação a que vamos nos orientar refere-se ao que podemos dizer do agir no mundo, para nós o ato de criar é uma forma de se colocar no mundo, uma forma de estar no mundo, onde o que, aparentemente poderia parecer-nos em primeiro olhar algo dado, toma uma outra dimensão quando atualizado no campo de forças ao qual se situa, assim, tomando espaço e tempo de ação no mundo, portanto, se assim podemos inicialmente colocar em uma frase, o ato de criação é um agir no mundo. Toda criação, como Deleuze nos chama a atenção em sua conferência “O que é um ato de criação” de 1987, seria a transitoriedade da ideia, do pensamento, do “conceito”, principalmente na arte. Para o filósofo o ato de criação não é algo estático, muito pelo contrário, é algo que se mantém em movimento, onde a ideia primeira se encontra virtualmente e em trânsito para o real, sendo assim, a criação é o movimento do virtual para o real, a partir do ato, como em uma corporificação da ideia, corporificação do virtual na vida. Para o ato de criação, principalmente quando pensamento norteado pela sociedade contemporânea, torna-se extremamente importante chamar a atenção, para esse agir no mundo por um lado, real, o agir no aqui e agora das formas de materialidades e atravessamentos entre campos de forças, nesse sentido, social, e, o agir, em um tempo-espaço virtual-digital, no campo de forças das codificações algorítmicas. Gostaríamos de chamar a atenção, nesse caso, por não se tratar aqui de debruçarmo-nos em mais uma proposição dualista dos campos de forças, ou dos corpos, entre mundo real-materia e mundo virtual-digital, longe disso, pretendemos apenas chamar a atenção para a ocorrência dessas formas de existir e de se colocar no mundo que transitam articulando-se e tencionando-se entre si. Portanto, essas formas de estar mundo, e criar, existem de maneira caótica em movimento contínuo, não tomando formas diferentes em seu processo de criação no trânsito do virtual para o real, de sua materialização, mas em seu espaço e tempo, em que o ato acontece. Nesse sentido, podemos pensar

as obras audiovisuais criadas hoje para, única e exclusivamente, o meio digital ou, as obras cinematográficas criadas para um outro formato de exibição. Todo esse pensamento acerca dessas obras, em seus locais de criação, exibição e circulação, podem e devem ser colcados em questão hoje, como veremos mais adiante nas obras de Marcelo Masagão, com suas experimentações de dispositivos, por sua forma de estar no mundo, que hoje, ganham novos formatos em meios digitais, ou seja, podemos pensar dessa maneira que o espaço-tempo tem por fim múltiplas camadas que não deveriam ser pensadas e objetadas de maneira distanciada, mas sim, em composição. Dessa maneira, não pretendemos aqui catalogar de maneira usual esses espaços tempos, mas sim levantar essas maneiras transitórias do próprio ato de criar.

Quando a pergunta se repete: o corpo cria? É preciso pensar o corpo enquanto movimento, enquanto esse agir no mundo, e por corpo, já citamos acima enquanto movimento e potência. Esse corpo suportado por Nietzsche que diz respeito a esse campo de impulsos, onde permanece um confronto sucessivo de forças e impulsos, que se organizam e desorganizam por momentos diversos entrando em uma espécie de acordo transitório, efêmero, no que diz respeito à uma organização, momentânea, do corpo.

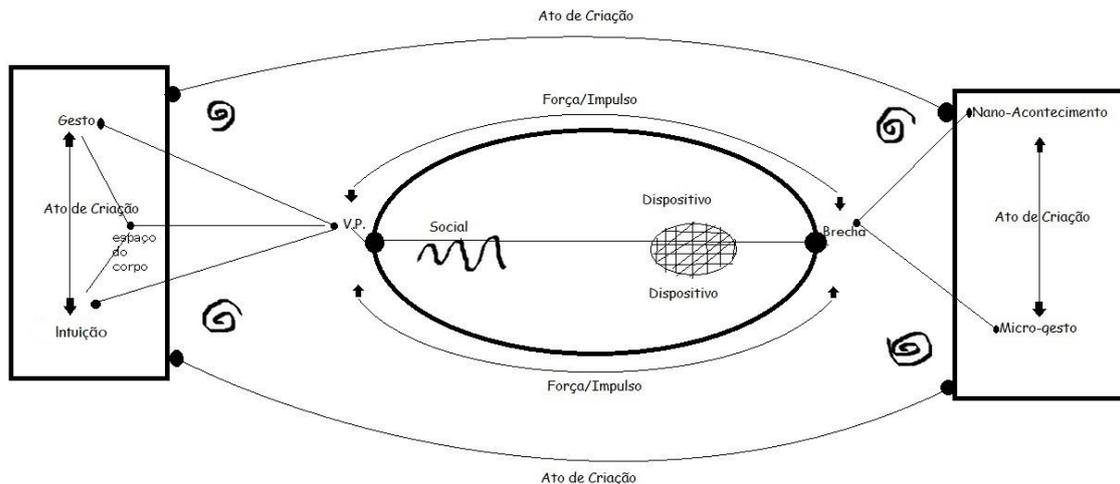
Assim, desta forma nos parece um tanto óbvia a resposta para essa pergunta: Sim, o corpo cria. Cria como forma de agir no mundo, de atuar no aqui e agora, atuar de ato e atualização do presente. O corpo é movimento, potência criadora, movimento esse que, atravessado, contém pausas e ausências nesse movimento. Podemos então imaginar aqui o corpo como, já referenciado acima com o pensamento de Nietzsche, movimento constante e, nessa constância, preenchido de breves momentos de ausência. Se pudermos pensar, de repente, em um referencial como em um solo arenoso, onde há rachaduras por todo o solo, tornando essas rachaduras ou poros, caminhos onde, quando preenchidos por água e ar escoam essa matéria quase indiscernível com facilidade, fluidez, tendo seus preenchimentos por alguns momentos e, após, escoando-se dessa matéria quase que fluídica com rapidez, e, após escoada a matéria, tornam-se perceptíveis pequenas mudanças nessas rachaduras. Seria, nesse caso, pensar na constância dos movimentos e de suas possibilidades de criação a partir dos

poros, ou brechas do solo, onde nos possibilita pensar e vivenciar os breves momentos de ausência e de preenchimentos fugazes, preenchimentos esses de matérias quase que fluídicas e não palpável ou de difícil cerceamento como a água e o ar. É importante, nesse sentido, entendermos que a ausência e a pausa dentro do movimento, o breve momento de ausência no movimento, o espaço poroso como no solo, quer dizer menos sobre o vazio do que sobre o preenchimento de breves acontecimentos. Seriam então poros repletos de acontecimentos, que em geral, não discerníveis aos olhos ou a consciência, não tão facilmente cognoscíveis e apreensíveis para o macro, como um acontecimento infinitesimal, uma chispa de acontecimento, um nano-acontecimento, porém, que reestrutura, mesmo que levemente, aquele poro do solo, modifica a rachadura. Podemos pensar da mesma forma essa analogia no corpo, como em um momento de ausência, ou melhor, uma brecha com brevíssimo de movimento, brecha essa, preenchida com nano-acontecimentos, quase impossível de ser visualizado, porém sentido e criado no corpo, por sua vontade de potência e onde pode se encontrar, no presente caso, o instante que potencializa a criação do corpo.

2 - Gesto de Criação

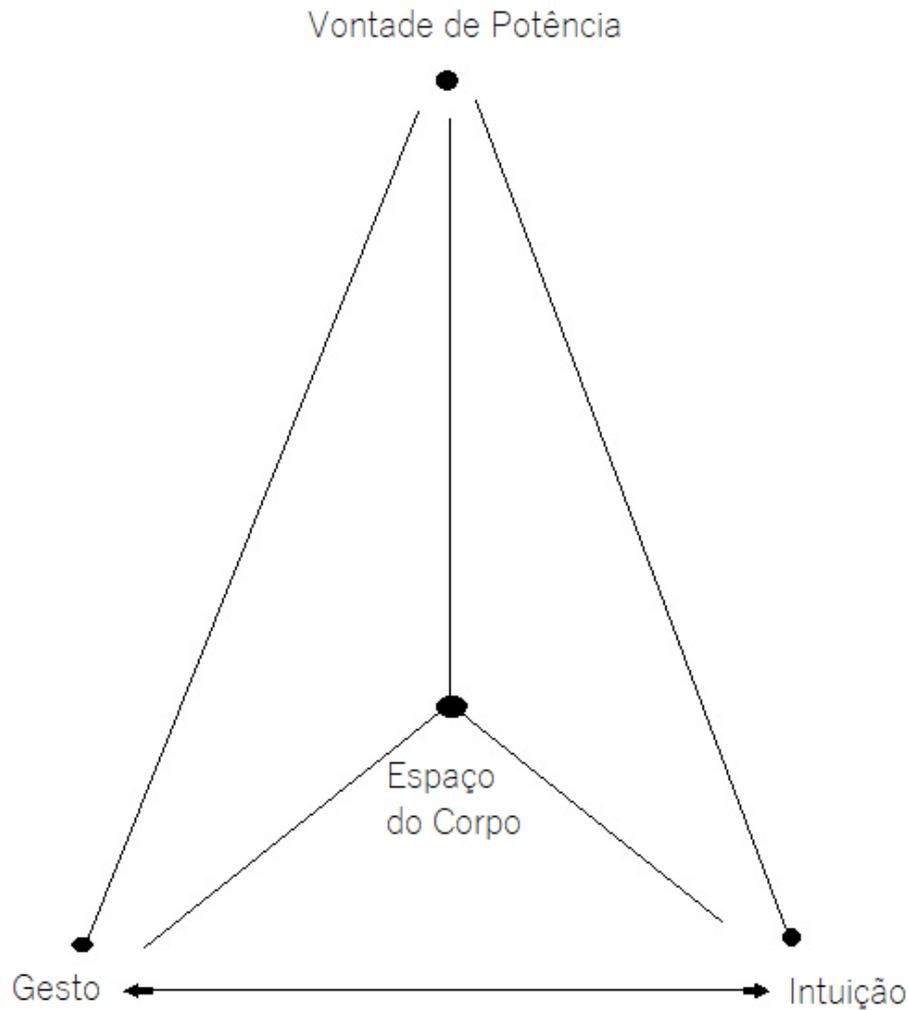
O que é primeiro não é a plenitude do ser, a erosão e o dilaceramento, a intermitência e a privação corrosiva. Ser e não ser é essa falta do ser, falta viva que torna a vida desfalcente, inacessível e inexprimível, exceto pelo grito de uma feroz ausência.
(Blanchot)

No presente capítulo pretendemos apresentar um pensamento acerca do que viemos desenvolvendo sobre o movimento do Ato de Criação do Corpo. Em uma busca de possíveis respostas para os questionamentos levantados no capítulo anterior vamos discutir conceitos de filósofos e teóricos que podem nos ajudar a entender, ou, de alguma forma, esquematizar um pensamento que nos possibilite pensar a criação no corpo. Com intenção de explicar de modo prático, criando uma estrutura do pensamento a que nos propomos no presente trabalho, utilizaremos aqui um esquema que pode ser visto como um quadro sinóptico para apresentar nosso pensamento acerca da criação no corpo. Escolhemos inicialmente essa breve apresentação através do quadro sinóptico para, além de esquematizarmos melhor o pensamento e apresentá-lo de maneira mais coerente com o que estamos propondo, a partir dele conseguimos ilustrar o pensamento de forma em que ele se apresenta em movimento e conexão contínua, ou, em movimento e transmutação. Portanto, apresentar dessa forma confirma a ideia de movimento, que nos propomos enquanto pensamento sobre ato de criar, do ato do corpo de criar, pois o ato não é estático. Por esse ângulo, escrever e pensar o ato de criação é uma ação, é um movimento, pensá-lo é também verbo, portanto sentimos essa necessidade de criar o pensamento das formas possíveis no contexto do presente trabalho. Lembramos ainda que o ato de criação não pode ser visto de maneira evidente como algo que simplesmente é, como movimento o ato não permanece, tampouco pode ser considerado vazio. O ato é composto de movimentos, mesmo esses sendo pequenos e breves, ele é constituído e constitui-se esteticamente e socialmente de movimentos. Dessa maneira, não poderíamos ofertar nossa discussão, embates e pensamentos de outro modo que não em movimento.



O quadro sinóptico do Ato de Criação na presente pesquisa representa um começo, um primeiro passo do que acreditamos, até aqui, ser a criação no corpo e, portanto, discorreremos sobre ele no desenrolar de todo este capítulo. Para tanto, faz-se necessário entender o contexto dessa criação e os conceitos que vamos trabalhar aqui. Embora alguns desses conceitos já tenham sido abordados no capítulo anterior, no atual capítulo iremos mais profundo desdobrando as suas potencialidades quando tensionados, ou melhor, quando em relação com outros conceitos. Dito isto, o quadro se apresenta com uma gama de conceitos que movimentam e tensionam entre si possibilitando possíveis entendimentos sobre o ato. Logo, é preciso tornar evidente esses conceitos que utilizamos, explicita-los para, de maneira analítica, iluminarmos como pensamos cada um deles e, nesse ponto de vista quando falamos “pensando esses conceitos” dizemos também sobre a maneira de nos apropriarmos desses mesmos conceitos e opera-los adequadamente para este trabalho. A totalidade das concepções aqui utilizadas tem sua origem no pensamento de vários filósofos, teóricos e artistas como Deleuze, Duchamp, Agamben, José Gil, Cao Guimarães e Nietzsche. Alguns desses pensadores já referidos anteriormente, porém, como afirmado, as explicações nesse capítulo seguirão de maneira a dispor os conceitos de modo a coloca-los em contato uns com os outros, em uma deriva que permitirá diversos tensionamentos impulsionando e tornando este ato do corpo em algo claramente vivo. A partir destes autores e seus conceitos vamos delinear a visão a que chegamos nesta pesquisa.

2.1 - A Pirâmide

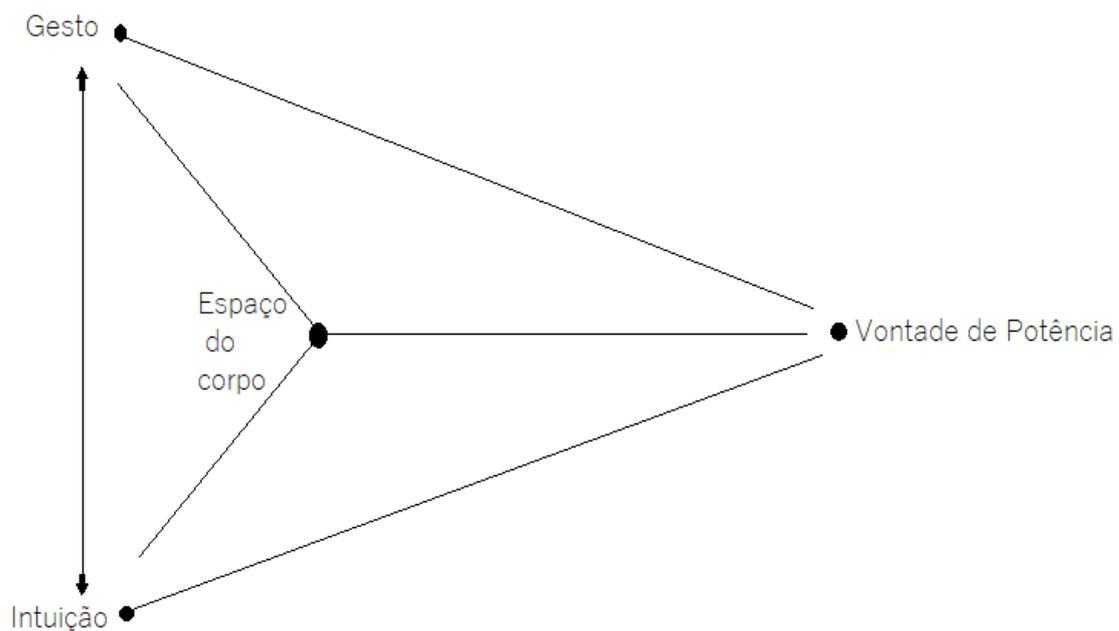


Antes de dar seguimento ao texto e as descrições conceituais, devemos parar para pensar como e em qual sentido eles se relacionam. Pretendemos nesse momento colocar o meio como os vemos e conforme gostaríamos de expor os conceitos que nos suportam o trabalho, e a maneira que se compõem no quadro e o manejo com que são interpretados em constante movimento entre si, entrelaçados, provendo uma base segura e coerente na articulação que pretendemos propor.

Convido então aos leitores que, por gentileza, acompanhem a imagem a ser descrita. Claro que, já pudemos ter uma noção dessa imagem no quadro sinótico exposto anteriormente, porém, se pudermos fazer esse exercício, nos será de extrema relevância e muito oportuno já que permitirá compreendermos melhor ainda a proposta. Pensemos então em uma figura geométrica, uma pirâmide de

base triangular. Na base dessa pirâmide temos, em seus vértices, os seguintes conceitos: Gesto (baseado em “O autor como gesto” de Agamben), Intuição (um desdobramento, que será debatido mais a frente, da noção de Instinto em Nietzsche) e Espaço do corpo (discussão elaborada a partir do “Corpo Paradoxal” de José Gil). Pois bem, imaginemos essa pirâmide como parte de um sistema ainda maior, um quadro sinóptico em movimento, em círculo ou espiral. Essa pirâmide compõe um aspecto do que estamos discutindo enquanto Ato de Criação e organizado no quadro sinóptico disposto neste capítulo. Proponho, nesse primeiro momento, centralizarmos a atenção na pirâmide, assim vamos pensá-la virada lateralmente, ou deitada, de maneira em que seu vértice superior, ou sua ponta de cima esteja direcionado, apontado, para direita. Pensado isso, direcionemos a nossa atenção à base (lado esquerdo do quadro). Na base encontram-se os conceitos supracitados, porém, é importante destacar que não podemos pensar nesses conceitos enquanto locais de uma base imóvel, apreendidos em apenas uma acepção muito pelo contrário, precisamos pensar que todo o trabalho aqui explanado, conceitos e noções que viemos percorrendo no decorrer do texto, referem-se a/em movimento. Dito isto, nos fica claro que essa base piramidal é essencialmente movimento contínuo e ininterrupto, intercambiando e inter-relacionando entre os seus vértices, afinal a própria existência de faces e arestas implica em relações: o Gesto, a Intuição e o Espaço do Corpo, sendo que a sua ponta, o vértice superior configura na Vontade de Potência que é o elemento de ligação e pulsão desses movimentos piramidais e relação aos demais movimentos do quadro sinóptico. Dessa maneira, essa pirâmide funciona em movimento quase como um dispositivo a partir da leitura Deleuziana, não de maneira imbricada e contido por linhas, mas também contido por vértices, onde esses vértices configuram uma espécie de local do conceito, ou melhor, espaço de ligação desses movimentos, da ideia e do movimento supracitados e que, esses vértices mantêm-se em articulação todo o tempo, trocando entre si. Logo, esses vértices podem ser considerados como um espaço de interseção dos conceitos. O que mais chama a atenção em relação ao dispositivo deleuziano nesse sentido é que, como no dispositivo as linhas podem ser tencionadas individualmente e coletivamente, aqui podemos pensar que esses vértices podem ser ativados individualmente e coletivamente. Sendo que, se torna de grande importância atentar para o fato de que uma vez um

vértice ativado no sentido da busca do ato de criar, ele, o vértice, cria de imediato uma espécie de onda que acaba por atingir outro vértice, seja ele qual for. Este outro vértice, mesmo que não ativado intencionalmente, receberá a interferência dessa onda que o movimentará, mesmo que por osmose. Ou seja, a intenção de ativar um vértice de maneira isolada não significa que apenas um vértice será acionado, mas que outros vértices serão também acionados a partir de uma reverberação do movimento do primeiro vértice. À vista disso temos a noção que realmente se trata de um pensamento em movimento, e de uma criação que se dá em movimento, e que o próprio movimento em si cria outras movimentações, outros arranjos pelo o que parece ser um simples fato de acionar, de movimentar. É como pensar em rede, não se ativa apenas um ponto ou abre-se uma janela sem que reverbere no outro ponto contendo outra janela.



Após os devidos apontamentos colocados acerca do funcionamento do movimento das arestas, sendo as arestas e as faces que dão passagem a energia e ao movimento, do gesto, intuição, espaço do corpo em interface com a Vontade de Potência, ou seja, o lado esquerdo do quadro sinóptico, faz-se necessário dar continuidade à discussão em questão. Retomaremos, portanto, o sentido dos conceitos aqui utilizados enquanto suporte intelectual (conceitual) do quadro para que finalmente possamos compreender de fato o que queremos

dizer enquanto esse sistema piramidal contido no quadro sinóptico que nos proporciona uma leitura do Ato de Criação.

O Gesto enquanto movimento do corpo. Entendemos, portanto, como gesto um movimento que não acontece todo o tempo no corpo, ou movimento produzido todo o tempo pelo corpo, assim, não é um movimento corriqueiro ou casual e tão pouco permanece na obra, no corpo, por todo o tempo. Porém, esses movimentos em gesto são os movimentos conduzidos pelo corpo em instantes, quando são impulsionados pela intuição do autor da obra. Conseqüentemente, podemos pensar a partir do conceito da Vontade de Potência de Friederich Nietzsche enquanto uma força que pode ser disparadora da potencialidade do Gesto em interseção com a Intuição. Logo, percebemos o que discutimos anteriormente, o acionamento de um vértice/conceito/movimento não se dá de maneira isolada. A partir disso vamos então basear, neste trabalho, a potencialidade do gesto a partir da Vontade de Potência. Como referido no capítulo anterior, a Vontade de Potência não se costuma dizer, mas sim agir. Tudo no mundo é Vontade de Potência, pois todas as forças buscam sua forma de expansão. A partir dessa colocação temos então a noção da própria Vontade de Potência enquanto propulsor da ação contínua e ininterrupta, pois o mundo, a terra, tem em sua constituição a Vontade de Potência, enquanto movimento, tensões, campo de conflitos e forças, bem como o corpo também assim o é constituído da Vontade de Potência, enquanto um campo de forças, sua grande razão potencializada e potencializadora desses campos em constante movimento. Assim, por esse ângulo, podemos pensar a Vontade de Potência também como um paralelo à vontade de criação do sujeito, o que nos impulsiona a criar, a movimentar, a desejar. Sendo assim, o gesto se coloca nesse sentido como movimento impulsionado, ou tensionado, em meio à Vontade de Potência. Dizemos aqui “em meio” pois não existiria uma outra forma de referirmo-nos a própria Vontade de Potência, por não podermos pensar em dentro e fora, ou por ela ser puro movimento e ação, torna-se de difícil apreensão um termo para explicitar a relação de pulsão do gesto através dela, pois, se formos pensar em uma linha que explore um conceito dentro ou abarcador de outro conceito, estaríamos dessa forma confinando suas potencialidades. Desse modo, quando se trata das pulsões exercidas da Vontade de Potência e a partir dela, nos

referimos não como dentro e/ou fora, mas como atravessamentos, tensionamentos, movimento contínuo e sem fusão entre as partes.

O gesto, em tal caso, é um ato proveniente de uma possibilidade virtual, possibilidade essa descendente da Vontade de Potência. Sendo assim, o gesto é decorrência da fricção desses campos de forças a que o corpo proporciona. Dito isto, para pensar o gesto, enquanto esse movimento decorrido da Vontade de Potência e composição desse triângulo destacado no quadro sinóptico faz-se necessário acrescentar ao debate dois outros conceitos de dois outros filósofos, Giorgio Agamben e José Gil, e respectivamente seus conceitos de *autor como gesto* e *corpo paradoxal* ou *espaço do corpo* que irão nos fornecer uma base mais coerente ao que efetivamente queremos discutir sobre o gesto em relação ao ato de criação do corpo, enquanto objetado na presente dissertação.

Principiaremos como base a respeito do contexto aqui atualizado, o conceito de Agamben acerca do gesto, enquanto possibilitado e o lugar da autoria, em seu capítulo intitulado *O Autor como Gesto* de seu livro *Profanações*. Agamben começa seu capítulo retomando a discussão suscitada por Foucault quando da *função autor*, conferência proferida por ele sob o título “O que é um autor?” em fevereiro de 1969 “perante membros e os convidados da Sociedade Francesa de Filosofia”. (Agamben, p.55) Em um diálogo com Foucault, Agamben coloca, inicialmente seu debate acerca de autoria, sempre se referindo ao próprio Foucault e a noção do processo de subjetivação para identificação do indivíduo, do sujeito autor, afirmando dessa maneira o autor enquanto uma função a ser exercida e, mais à frente em seu texto, colocando em questão o seu próprio ponto de vista em relação ao autor enquanto gesto.

“Nessa perspectiva, a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos. Falta dizer que, desse modo, toda investigação sobre o sujeito como indivíduo parece ter que ceder o lugar ao *regesto**, que define as condições e as formas sob as quais o sujeito pode aparecer na ordem do discurso.” (AGAMBEN, G. in *Profanações*, P.51, 2005)

Para Agamben o autor se exerce enquanto tal a partir de seu gesto e, por gesto entende que, o momento de criação do autor da obra se torna viável e visível a partir do momento em que o mesmo se coloca em jogo em sua obra, ou seja, para Agamben o fato de o autor da obra* (importante lembrar que Agamben está

sempre se referindo a autor de obras literárias) se colocar em jogo e se deixar ser visto enquanto tal é a forma de “exercer” sua autoria e isso acontece a partir de seu gesto. Dessa maneira, o gesto será aquele no qual o autor se insere no mundo, se coloca no mundo, cria, a partir do gesto, uma forma de estar no mundo incorporado a sua obra, a partir do momento em que se coloca em jogo na sua obra, se exercendo, portanto, no mundo.

O sujeito — assim como o autor, como a vida dos homens infames — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo. (AGAMBEN, 2007, P.56)

Sobre o gesto e como se configura aqui, em um primeiro momento, podemos entendê-lo enquanto um ato individual e subjetivo do sujeito. Por ato individual entendemos como algo que, de certa maneira, pertença àquele corpo que o produz, uma característica ou ideia de um corpo próprio a partir do gesto próprio, o gesto substancial do corpo. Ou seja, é a forma própria do corpo ver e de ser visto, de se colocar no mundo ao mesmo tempo em que coloca o mundo para si, o gesto enquanto o momento de posicionamento de si diante àquele contexto no qual está inserido naquele momento, caracterizando ser, dessa maneira, um movimento pessoal, atributo, individual. Portanto, podemos, dessa maneira, ainda do ponto de vista de Agamben pensar esse gesto do autor enquanto um momento em que o mesmo se coloca em jogo na obra, de maneira a abrir uma brecha, de certo modo, onde ele se deixa revelar em sua própria obra. Importante lembrar que antes de seu gesto, de se colocar em jogo, o autor passaria sem “ser visto” ou mesmo sem entrar em relação com o receptor da obra, passaria sem ser confundido em corpo único com a sua obra, o gesto do autor é que o coloca em contato com o expectador, o que explicita, de maneira pouco evidente, o criador da obra em relação, em jogo, com a sua criação, o gesto coloca, se assim podemos dizer, o criador e a criatura em jogo. Dessa forma o gesto do autor se torna explícito a partir do momento em que o autor se coloca em jogo em sua criação, corporificando a obra “(...) ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo.” (Agamben, 2007)

A reflexão acerca do gesto em Agamben nos chama a atenção devido às possibilidades que o mesmo nos coloca enquanto o autor e o jogo, relacionando com uma possibilidade de corporificação da obra, ou, de certa maneira, de uma presença do autor na obra, uma visibilidade, mesmo que essa possa em algumas obras, serem presenças virtuais. Importante reiterar que esse gesto do autor em Agamben está relacionado às obras literárias, ou textuais, à produção narrativa textuais. Claro que isso não nos impede de refletir sobre essas potencialidades no que nos diz respeito aqui, o corpo, pois, as obras literárias, textuais exercem a presença do corpo, partem do mesmo, sendo a própria noção de gesto uma noção pensável e executável no corpo e a partir do corpo. Apesar de Agamben estar nos trazendo esta noção referente às obras literárias, e mesmo o gesto sendo um dado do corpo, não nos impede de ampliar os horizontes do pensamento acerca do gesto em relação a autoria da obra, em relação a criação da obra, como o gesto impulsionador da criação do corpo. Para tanto, pensando ainda a partir dessa noção de gesto enquanto um movimento autoral, como uma marca do autor em sua obra, faz-se necessário, no presente trabalho e para onde queremos chegar, trazer à tona a noção de *espaço do corpo* explicitada pelo filósofo moçambicano José Gil em seu ensaio intitulado “O Corpo Paradoxal”.

Trazemos para esta discussão o debate do Corpo Paradoxal de José Gil devido, além de sua importância para os estudos do corpo hoje, refletir sobre o gesto requer pensar a forma com que esse gesto possibilita e potencializa o corpo a ocupar, mesmo que por breve momento, o espaço.

Podemos assim, pensar o conceito de gesto do autor em Agamben em relação ao movimento do corpo paradoxal de José Gil que ocupa o espaço, porém o gesto ocupará o espaço, enquanto movimento, impulsionado também através da intuição do autor. Ou seja, para pensarmos ainda a noção de gesto a que pretendemos propor nesse trabalho, faz-se necessário relacionar a discussão dos conceitos de Gesto, Instinto e Espaço do Corpo dos respectivos autores, Agamben, Nietzsche e José Gil. Assim sendo, é importante antes de mais nada colocar nesse parágrafo a ideia inicial do que se pretende discutir sobre gesto através desses conceitos.

Seguindo o debate acerca dos conceitos que suportam este capítulo iremos, neste momento, discutir a noção de Intuição. Para pensar a ideia de Intuição referenciada no quadro sinóptico levantado no presente trabalho, faz-se

necessário retomarmos a noção de Instinto discutida em Nietzsche, principalmente em seu livro *Assim falava Zaratrusta*. Falaremos inicialmente em Instinto e como esse Instinto pode ser pensado enquanto Intuição do artista, pois a Intuição, longe de estar relacionada a algo metafísico, é um aspecto sensível do corpo. Pode ser pensada como uma retomada do corpo de algo que flui como um acontecimento, que emana na qualidade sensível do corpo artista, religa a arte ao mundo, enquanto sua pertencente e enquanto pulsão do corpo. Um elo que liga realoca o corpo no mundo, quase como em uma espécie de transmutação do raciocínio e da percepção como uma forma de conhecimento refletida no corpo. Seria, desse modo, uma forma de obter a relação com o mundo, o lugar de perceber o mundo e tomar conhecimento e discernimento desse sensível onde está inserido.

O instinto debatido em Nietzsche, e o que desdobram também alguns de seus “intérpretes”, seria uma forma de religar o corpo ao mundo, desfazendo o que a moral cristã construiu no decorrer de séculos, e posteriormente o que muitos pensadores exerceram quando a razão ser o superior ao instinto, onde a superioridade humana encontraria lugar de ser. Não que Nietzsche descreditasse na importância da razão e das escolhas do ser, mas não acreditava na repressão dos instintos em favor de uma suposta razão soberana do homem, afinal, como viver enquanto animais sem entendermos nossos instintos? É no sentido de colocar o instinto em um patamar tão importante quanto a razão que Nietzsche nos chama atenção para o instinto e para a falha do que ele chama de desprezadores do corpo. Como o mesmo disse em *Assim falava Zaratustra*, o instinto deveria ser considerado como uma grande razão também, do corpo, pois é através dos instintos que tomamos conhecimento e uma base do mundo e das forças que estão à nossa volta.

“Outrora, a alma olhava desdenhosamente o corpo; e esse desdém era o que havia de mais elevado; queria-o magro, horrível, faminto. Pensava, assim, escapar-se dele e da terra” (NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, Prólogo)

Dessa maneira, para Nietzsche, retomar o Instinto como algo imprescindível é uma forma de retomar corpo para o homem e, retomando o corpo para o homem, o homem retomaria também o mundo, pois, o corpo não está no mundo, ele é também o mundo. O instinto, dessa maneira, impulsionado pela Vontade de

Potência dá ao corpo a noção de ser, estar e do vir a ser no mundo. Assim, pensar a noção de instinto em relação com a noção de gesto e o espaço do corpo se faz extremamente coerente no presente trabalho e, para repensarmos o instinto enquanto processo artístico, criação artística, podemos repensar essa forma do contato com o vir a ser no mundo e na arte através do que estamos concebendo enquanto Intuição do artista.

Falar sobre intuição do artista não significa colocar uma questão metafísica e tão pouco pretende colocar fora do corpo qualquer questão de inspiração artística que seja. A Intuição aqui referida pretende tratar de religar o mundo ao interior ao corpo a partir de uma transmutação de uma capacidade sutil do corpo de entender o mundo na medida de algo mais substancial, mais denso e móvel, ou plástico. Nessa lógica, seria como transmutar alguns segundos de sentimento ou sensação do inconsciente em algo consciente, através da grande razão que é o corpo, afinal não há divisões entre essas partes no corpo, mas movimentos e tensionamentos e, neste caso, a própria transmutação de estado, se assim o podemos dizer, um colapso artístico. Dessa maneira, pensar a Intuição nesse caso não nos leva para fora do corpo e nem se pretende ser algo transcendente, que tira a humanidade própria da arte, mas sim, coloca a arte e o artista em seu maior grau de humanidade ao revelar todas as capacidades possibilitadas pelo movimento e transmutação do ato do corpo.

Poderíamos nós pensar pois: “outrora, o ideal de razão olhava desdenhoso o sensível, a intuição, e esse desdém era o que havia de mais elevado; queria-a formatada, aprisionada, impotente. Pensava, assim, estabelecer a moral da razão pura ou a moral do corpo puramente físico, esquecendo a fisicalidade potencial, advindas e transformadas das virtualidades e a plasticidade de seus espaços”. Se aqui pudéssemos nos apropriar da fala no prólogo de Zaratustra e parodiar, de certa maneira, à pensar a Intuição que nos escapa hoje.

Sendo assim, se ao pensar o Instinto Nietzsche pensou de maneira a esgarçar um tanto menos, mediante o movimento do corpo, o “novo órgão” chamado consciência (Nietzsche se refere a consciência como novo órgão), pensar a noção de Intuição para nós não passa tanto pelo acanhado tensionamento da consciência, porém, por uma potência de transmutação e passagem do inconsciente para a percepção consciente, não deixando de ser tensionado, mas ativado de um outro lugar. Nesse sentido podemos sim pensar em uma relação

entre a ideia de instinto sendo esse movimento um movimento desejo de retomar o mundo ao corpo e o corpo ao mundo. Uma forma do corpo propor-se ao mundo, resultando também em um gesto e, dessa forma, ganhando espaço de criação desse corpo.

Na referência do funcionamento deste triângulo, ou o lado esquerdo do quadro, discutimos até aqui a Vontade de Potência, o Gesto e a Intuição, e os movimentos e energias que se movimento entre as arestas impulsionando os vértices. Estes conceitos, ou vértices, até o presente momento puderam nos fazer compreender melhor a relação entre ambos e o que estamos nos propondo a debater quando falamos de um movimento entre vértices e arestas da pirâmide enquanto parte de um movimento maior que aqui trabalhamos enquanto o Ato de Criação. A Vontade de Potência, o Gesto e a Intuição estão imanentes, assim como o espaço do corpo, o qual discutiremos a seguir. Porém, antes de mais nada, vamos destacar novamente a importância de pensá-los enquanto movimento constante e, como reiterado anteriormente, a efeito de exemplificar, a Intuição pode vir a se tornar um gesto, a partir do momento em que acontece a transmutação de estados do ato de intuir. E o ato de intuir pode se tornar gesto que, a partir desse momento pode pretender-se a ganhar o espaço, como pensaremos a seguir com a noção de Espaço do Corpo, especificado pelo filósofo português José Gil.

A noção da construção de espaço exercida pelo corpo é um debate realizado por José Gil em seu livro Movimento Total e mais especificamente abordado no capítulo intitulado O Corpo Paradoxal. O corpo, inicialmente sob a perspectiva do bailarino, não apenas se movimenta no espaço, como se faz pensar de um ponto de vista um tanto óbvio, mas sim cria o espaço do corpo a partir de seus movimentos. Ou seja, o movimento do bailarino cria o espaço além do que se pode ser visto nos limites do corpo, é como se pensássemos realmente esse espaço como uma plasticidade possível através do movimento do corpo. A pele do bailarino agora é o espaço, além do limite da pele visível, além do limite visível do corpo. Espaço e corpo em movimento, afirma ser um espaço plástico potencializado sempre pelo corpo, o corpo cria espaço, o corpo torna-se espaço, ou melhor o espaço torna-se corpo, o espaço do corpo. Esse espaço é ora virtual ora real quando atualizado a partir do gesto, e é nesse instante em que podemos

pensar a engrenagem que coloca em funcionamento as forças dentro da pirâmide em movimento relacionada nessa parte do quadro sinótico.

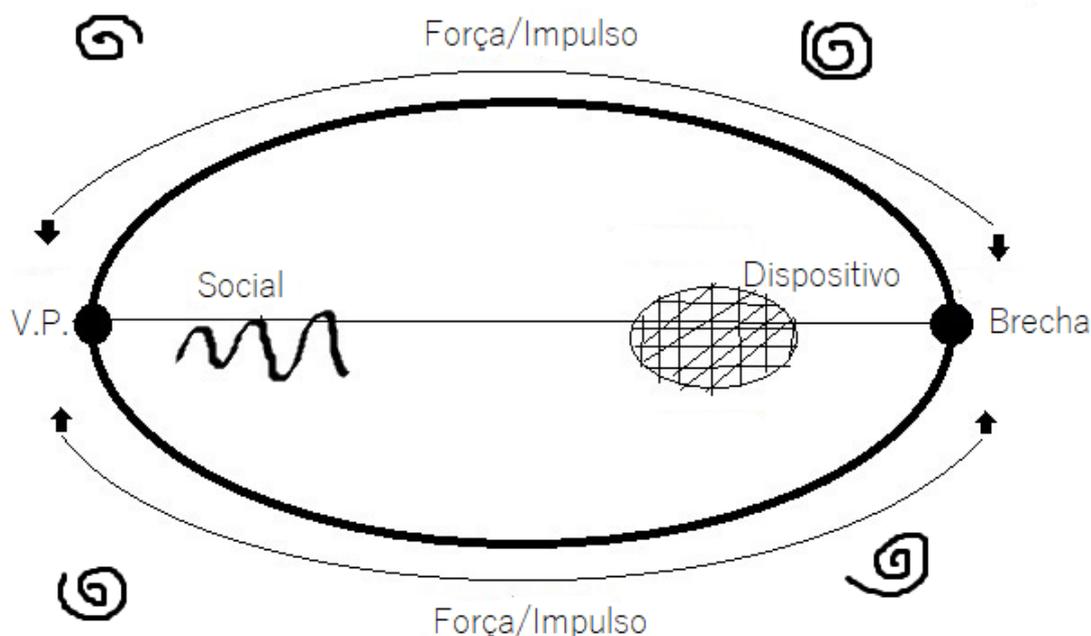
“De fato, é a primeira prótese natural do corpo: dá-se a si próprio prolongamentos no espaço, de tal modo que se forma um novo corpo - virtual, mas pronto a atualizar-se e deixar que gestos nele se atualizem.” (GIL, 2001)

Como nos coloca José Gil, esse espaço do corpo, mesmo enquanto virtual, possibilita e potencializa o gesto, que há de ser atualizado nesse espaço, realizando dessa maneira, para nós, uma potencialidade de criação, onde o gesto é o ato que ganha o espaço, efetivando assim, a criação do espaço. Nesse sentido, podemos dizer que os gestos fazem pequenos rasgos espaciais, pois ele é um movimento não permanente, mas o momento de ápice alcançado quando do movimento de passagem do virtual para o real. Portanto, o gesto, mais uma vez, é a atualização desse espaço. E, é o gesto enquanto sua potencialidade de espaço, dentro do quadro que estamos a discutir, que faz a ligação à Vontade de Potência. Dessa forma, podemos pensar o movimento piramidal da seguinte forma: A Intuição do artista potencializa o Gesto que por sua vez atualiza o espaço do corpo, colocando o artista/corpo em jogo com sua obra, como discorrido sobre o autor como gesto.

Torna-se importante perceber o movimento da pirâmide de maneira que o movimento entre os conceitos, conceitos esses que não são de forma alguma estáticos, e que aqui estão sendo debatidos enquanto vértices, acontecem inicialmente entre os vértices da base, tensionam-se portanto os vértices Instinto, Espaço do Corpo e Gesto, quando chega em seu ápice escapando na ponta da pirâmide, o épsilon, que é a Vontade de Potência impulsionando esse movimento para as relações sociais, pois, o mundo e tudo nele é contido de Vontade de Potência. Bem como a Vontade de Potência poderia servir no processo contrário também, ser a porta de entrada na relação, na aresta, com a base da pirâmide. Vejam bem, não se trata de caminhos sólidos, mas a aresta como uma corda ou uma linha de força que estende (tensiona) os conceitos, como dito anteriormente, e possibilidades. Assim, a criação a partir desse movimento está inserida socialmente com arranjos e agitação, tensionamento e deslocamentos. Apesar

de nos parecer um dado de pesquisas em geral, acreditamos ser importante estarmos sempre nos referindo a criação em contexto social, ainda mais no que tange ao presente quadro do “Ato de Criação”.

2.2 – O Círculo



O círculo, o meio do quadro sinóptico configura no presente trabalho a ideia do movimento social enquanto espaço para existir, sendo ele um ponto central do nosso habitar, o espaço do ser e estar ao qual estamos todos, sem exceção, inseridos. Nesse núcleo da presente esquematização pensaremos a ideia de atravessamentos sociais, as formas de pensar o social através de uma leitura por dispositivo segundo a leitura que Deleuze faz sobre a ideia de dispositivo em Foucault. Propor uma ideia de círculo para discutir essa espécie de núcleo do pensamento não significa, de maneira alguma, dar uma importância central ou algum destaque ao dispositivo social, pois, como descrevemos anteriormente, o quadro é um esquema de conceitos que se manifestam em movimento contínuo, ora esse movimento tensiona um ou dois conceitos, ora tensiona todos eles ao mesmo tempo. A ideia de círculo se torna produtivo aqui para ilustrar uma ideia de movimento onde há circulação e atravessamentos de conceitos, como o dispositivo, por exemplo. Torna-se de extrema relevância reafirmar que não

tratamos os conceitos enquanto conceitos estáticos cujos títulos representam algum ideal, mas sim todo o conceito aqui explicitado é visto e aspirado enquanto movimento, portanto a cada elucubração sob o aspecto “conceito” referidos no quadro sinóptico são em si movimento, no corpo, do corpo. Toda essa afirmação do movimento pode ser notada no próprio quadro onde nos são apontados nós, direções e atravessamentos.

A afirmação do movimento representada por nós como direções e atravessamentos no gráfico através das arestas ficam a cargo do que estamos referindo como força e/ou impulso. A ideia de força e/ou impulso é, segundo Nietzsche, todo o movimento constituinte do campo da vida, se assim pudermos dizer. Nietzsche, em seus escritos não utiliza especificamente essa expressão “campo da vida”, ele utiliza campo, forças, campo de forças, porém no presente trabalho configura uma apropriação da noção de campo como campo vida ou campo social para fazermos-nos entender melhor. O que queremos dizer com campo da vida é sobre como a ideia de campo em Nietzsche reflete sobre o corpo ou sobre o mundo, quando se trata de um mundo atravessado por campos de forças ou quando o corpo é atravessado por um campo de impulsos. Não acreditamos que haja uma questão de valoração em si, mas de uma espécie de proporção. Portanto, a força e o impulso compõem o campo social, o círculo a que estamos nos referindo, fazendo-o impermanente. São como vetores que se movem em várias direções, atravessando todos os pontos e dando impulso a eles.

O círculo é composto e atravessado pela noção feita do social, pelo conceito de dispositivo (ou leitura por dispositivo), Vontade de Potência, Brecha (ranhuras) e movimentos espirais. Nota-se que nas extremidades, próximo a um propósito de um ponto de fuga encontram-se a Vontade de Potência e a Brecha, proporcionando o impulso de ligação com os outros movimentos, o impulso que potencializa um movimento marginal. Não pensamos esses impulsos como estado pois eles são, em si, movimentos, mas gostaríamos de explicitar a transitoriedade entre esses impulsos, entre essas forças, para tanto, faz-se necessário compreendermos o que eles são. Dito isto vamos dar sequência a atual proposta e explicar o movimento desse círculo.

Antes de mais nada, gostaríamos de chamar a atenção nesse início de exposição do círculo a ocorrência da Vontade de Potência novamente. O

conceito de Vontade de Potência nos é muito caro pois é ele o movimento presente nas partículas do mundo, em nós. Nesse quadro ele representa o ponto de conexão entre as formas de habitar. Dizemos conexão por não encontrar suporte linguístico mais adequado para esse movimento, mas como referido anteriormente, é a Vontade de Potência que impulsiona o gesto e, conseqüentemente, o espaço do corpo e a intuição em ressonância. Nesse caso, como Nietzsche nos chama a atenção, a Vontade de Potência é a pulsão de todas as forças que nos regem, e que, enquanto corpo, é a partir da vontade de potência que nos criamos enquanto tal. A potência para o autor é um eterno dizer sim a vida, sem ilusões, onde exercermos-nos a partir do real, que é o mundo como é, aqui e agora. A vontade de potência como atualização dos gestos, das intuições e da grande razão que é o corpo. Sendo assim, a Vontade de Potência é movimento, é todo o tempo movimento e movida por campos de forças criados pela atuação do corpo. Sendo assim, está presente no movimento da vida, no emaranhado social fazendo parte dessas formas todas explicitadas no nosso quadro, explicitadas da criação. Ela impulsiona, além de atravessar socialmente o corpo a todo o tempo.

Falar sobre atravessamentos sociais pode parecer um tanto genérico a uma primeira vista, ou um tanto clichê, mas reconhecemos que o clichê tem sua importância e pode ter seu fundo de verdade. Pensar os atravessamentos sociais do sentir. Nesse caso vamos especificar de maneira mais detalhada o que estamos chamando de atravessamentos sociais e, como esses atravessamentos estão presentes no cotidiano do campo social e como alguns desses atravessamentos podem, em seus movimentos, abrir uma brecha, uma ranhura, impulsionado por um ponto de fuga, que possibilitará que esse corpo cotidiano crie, seja ele próprio seu o potencial criador.

“O espaço do corpo não é apenas produzido pelos esportistas ou os artistas que utilizam o seu corpo. É uma realidade muito geral, presente por toda a parte e nasce a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo.” (GIL, 2001)

A citação providencial de José Gil nesse trecho vem para nos amparar quando falamos desse corpo cotidiano ao qual acabamos de nos referir. Assim como nos

afirma a citação em questão, o corpo o qual tratamos aqui não é apenas sobre o corpo do artista, do esportista, do corpo extraordinário, se assim podemos dizê-lo, mas sim o corpo do indivíduo, o corpo cotidiano, o corpo afetivo. O corpo que afeta e se deixa afetar, o corpo que busca criar cotidianamente e se pensa enquanto um corpo estético-político, como diria Gil do investimento afetivo.

Dado o exposto sobre o corpo e o investimento afetivo no que tange a potência criadora, mesmo que no cotidiano, vamos agora refletir sobre as possibilidades, atravessamentos e pontos de fugas configurados nas relações sociais, melhor ainda, no presente círculo. Vamos, portanto, discutir a ideia de leitura por dispositivo para depois partir para os pontos de fuga ou os desejos desses pontos.

A ideia de dispositivo será assimilada aqui a partir do conceito de *Dispositivo* do filósofo e historiador Michel Foucault, que, posteriormente, foi analisado e colocado em discussão por Deleuze em seu texto “O que é um Dispositivo” in *Michel Foucault, Filósofo*. O conceito de dispositivo, consiste em todo um emaranhado e forma de diagnosticar, ou melhor dizendo, de refletir sobre a sociedade. Mas a forma dispositivo de ver a sociedade não somente a analisa, como também é passível de criação de conceitos, como veremos. Pensar os atravessamentos sociais, as forças sociais que nos atravessam todo o tempo tal como seres constituintes do mundo, pode ser muito complexo, e de fato o é. Para tanto, o conceito de dispositivo nos auxilia a refletir esses atravessamentos e, entendê-los na imanência da vida. Pois bem, para considerar a análise por dispositivo muito utilizada por Michel Foucault, segundo a ótica de Deleuze, é preciso entender que é uma espécie de novelo composto por linhas não iguais, de uma grande diversidade de direções e intensidades, sempre em processo de desequilíbrio, ora tensionam-se algumas, ora tensionam-se outras, não há como prever o tensionamento das linhas. O dispositivo não delimita objeto, ou o sujeito de maneira homogênea, mas, antes de tudo, pensa em linhas como forças atuantes, que em forma de atravessamentos tensionam entre si, ora se aproximando, ora se afastando. Essas linhas estão sempre variando as direções, derivações complexas, sendo que as posições, as enunciações e visibilidades seriam como tensionadores dessas linhas, ora bifurcadas, ora quebradas, ora menos ou mais tensionadas e em diversas direções. Não há uma regra do tensionamento entre essas linhas, podendo a cada instante estar uma

tensionada, duas, ou todas elas, em quantidade e forças distintas, porém, ainda sim, tensionadas. Foucault levanta em seus estudos três instâncias, sendo elas: Saber, Poder e Subjetividade. Assim como em seu eixo de pensamento, a análise por dispositivo segue as noções de poder/saber e, neste caso, a análise por dispositivo seria composta das “principais”, ou as linhas mais frequentes: Linha de Enunciação, Linha de Visibilidade, Linha de Força e Linha de Subjetividade.

“Há linhas de sedimentação, diz Foucault, mas também há linhas de “fissura”, de “fratura”. Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de “trabalho em terreno”. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal.” (DELEUZE, 1990)

Para irmos mais ao fundo desse pensamento, Foucault fala dessas linhas como curvas. A curva de visibilidade, que consiste em luz, em dar a ver algo, em iluminar, consiste nos momentos e tensionamentos que geram a visibilidade, e, principalmente no presente trabalho a imagem. A linha de enunciação por sua vez pertence a ideia de um regime de enunciação e é ela mesma, a curva, enunciação em si. Seria a linha dos discursos, o que enuncia, faz parte do dizível e do não dizível. A terceira linha é a linha de força, que atravessa essas curvas, que passa por elas e as distribui, redistribui, e entra em movimento com elas, gerando tensionamentos antes mencionados. A linha de força está no campo do poder, e do saber como poder, e para Foucault, o poder faz parte da dimensão do espaço do dispositivo, e é variável junto a ele.

Outra linha que faz parte da dimensão do dispositivo, das quatro que Foucault nos coloca quanto motrizes, é a linha de subjetividade, responsável pela fuga dessas outras linhas, a linha de fuga do poder/saber, onde se provocam as fissuras, as ranhuras, brechas, a fuga.

“Os dispositivos têm por componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de brecha, de fissura, de fractura, que se entrecruzam e se misturam, acabando

por dar umas nas outras, ou suscitar outras, por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento. (...)Todas as linhas são linhas de variação, que não tem sequer coordenadas constantes.” (DELEUZE, 1990)

Utilizamos a noção de dispositivo para entendermos os atravessamentos sociais por acreditar que nos dá suporte mais coerente de acordo com a complexidade dos indivíduos e de seus atravessamentos. Claro, pensamos e entendemos o quanto a noção de dispositivo é complexa e potente, e, o quanto que, ela mesma por si só, daria conta de uma grande porcentagem da discussão a que estamos seguindo. Porém, a utilizaremos como parte desse quadro por acreditar que é preciso esmiuçar ainda alguns Gestos, não no sentido de aprofundamento, mas de abertura de camadas, abertura de possíveis, um olhar mais microscópico, se assim podemos dizer, dessa criação, desse corpo.

A noção de dispositivo, como visto, nos permite refletir sobre uma possibilidade da linha de fuga abrir brechas, ou ranhuras, nesse dado social, potencializando outros atos, outros movimentos que podem ser considerados como no ditado popular “fora da curva” e que aqui seria realmente fora da curva, mas da curva de visibilidade e de enunciação. Nem sempre será totalmente fora da curva, mas desviantes, em breves desvios, desvios estes que abrem as brechas para novos movimentos, novos acontecimentos, que trataremos como nano-acontecimentos e o micro-gesto. Mas, antes de darmos sequência aos acontecimentos na brecha é preciso entender o que aqui estamos querendo dizer como brecha.

Abrir brechas no corpo é como deixar que seus poros respirem e se exerçam para além dos vícios e atributos sociais. Um grito subjetivo e individual, como a se exercer no que aparentemente não é possível, ou pouco viável, mas que é potencializador, mesmo pensando em um lapso de movimento. As brechas, essas ranhuras do exercício subjetivo de ser, sempre existiram e sempre existirão, como parte constituinte do corpo. A brecha não é apenas algo que se abre quando tentamos exercer-nos enquanto corpo, enquanto intuição e vontade de potência, mas é algo que é do corpo, que existe ali e que tem sua abertura ainda mais impulsionada quando do exercício da subjetividade do corpo, quando da sua grande razão. Portanto ela é latente no corpo, não estática.

No referido quadro a brecha configura um espaço de ausência, ausência de um social dado, mas que é preenchida de acontecimentos, ou o que chamaremos aqui enquanto nano-acontecimentos por serem acontecimentos não muito visíveis ao olhar social “adequado”, como veremos mais adiante. Assim, a brecha é pensada e atualizada no corpo como o local/passagem do movimento preenchido pela ideia de nano-acontecimentos. Os nano-acontecimentos seriam acontecimentos que tem curtíssima duração no sentido espaço-tempo, são, dessa forma, rachaduras de natureza de um vazio transitório e acontecimentos transitórios, em constante movimento de brevíssimas materialidades.

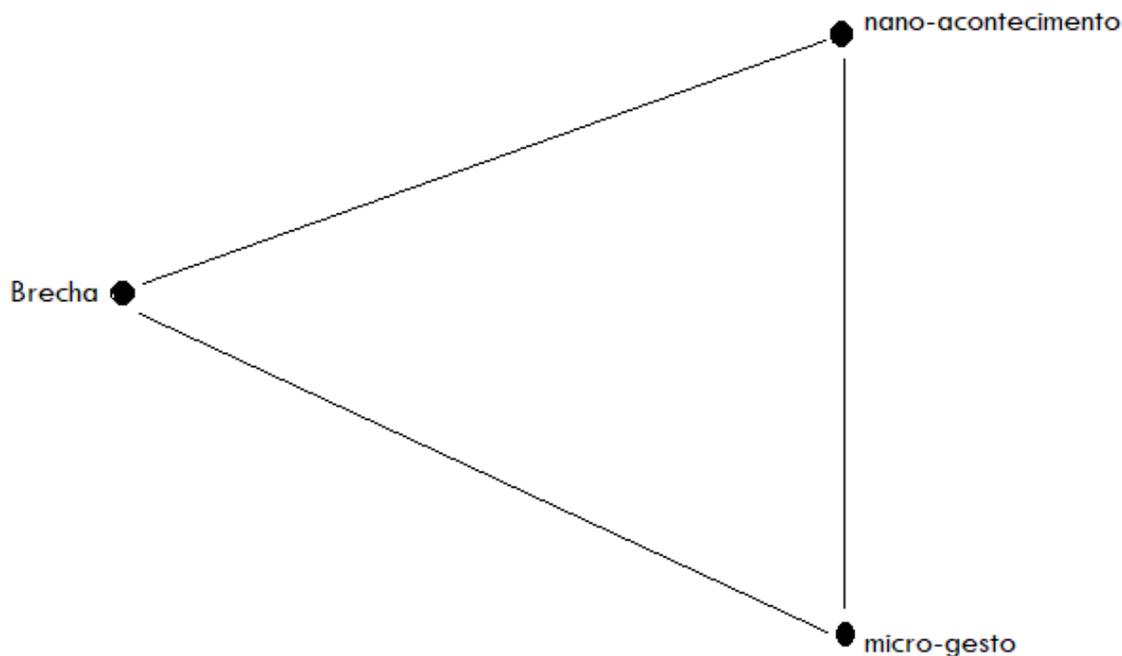
Pedimos agora ao leitor um exercício de imaginação ou criação, com um esforço para gerar uma analogia, pensar um objeto em questão: o piscar dos olhos. Vamos pensar em uma essencialidade desses momentos de ausência e acontecimentos nas brechas e no curtíssimo tempo do piscar dos olhos. Em um piscar de olhos ficamos por décimode segundos sem exercer a visão, gerando uma espécie de ausência visual do mundo, ou, ainda, por um décimode segundo entramos em um estado de ausência consciente, ou melhor, breve falta da ideia de consciência. Importante ressaltar antes de continuarmos que não pensamos e usamos a visão em detrimento de outras sensibilidades ou órgãos, mas, trazemos esse objeto por que ao descansar os olhos o cérebro desliga essa forma de sensibilidade, como no momento do sono, portanto o objeto faz uma analogia mais coerente e viável sobre o que estamos discutindo sobre as brechas. Pois bem, nesses momentos diários temos um rápido descanso de consciência. Porém, torna-se relevante ratificar que tais breves momentos de ausência, tais brechas, como do piscar dos olhos ou do poro do solo (como na analogia feita no primeiro capítulo e que reitero aqui), não configuram um momento vazio, mas podem ser atribuídos como um breve momento de ausência permeado de nano-acontecimentos, e, também, como no caso do piscar dos olhos, um breve intervalo do aqui social, momento esse que, não deixando de ser movimento, é preenchido por nano-acontecimentos. O que configura essa ausência, no caso da analogia do piscar dos olhos, é a ausência da imagem, como nos intervalos entre quadros no cinema, porém, neste caso é a ausência da imagem a que estamos habituados a lidar, a visibilidade do social a que nos referimos e de um modo intelectual e a maneira de nos relacionarmos em regime de alteridade, a produzir e a reproduzir imagetivamente. Seria, nesse caso, um

breve momento de ausência de imagens do outro, de imagens sociais, como em um lapso de escape do presente, mas com acontecimentos ainda pautados em outros atravessamentos do sentir, através de outros poros do corpo. Pois bem, são nesses tensionamentos entre as brechas do corpo, nos atravessamentos sociais das formas estabelecidas do sentir, e nas forças em jogo que eclodem os escapes, micro gesto, acontecimentos, nano-acontecimentos, gestos, no movimento, na transitoriedade entre esses estados, ou melhor dizendo, impulsos, é que pensamos no ato de criação do corpo.

Interessa-nos nesse momento retomar a analogia debatida no capítulo anterior do solo arenoso para, de certa forma, entendermos essa esquematização do pensamento no corpo. O solo arenoso está em constante movimento e mudança, ora se encontra com enormes rachaduras, ora está em colapso movimentando-se fechando algumas brechas e abrindo outras que, em algumas situações, só poderão ser vistas a partir de intervenções de outras naturezas, ou seja, quando atravessados. Essa analogia do solo arenoso nos é muito cara pois de certa forma é a analogia do quadro sinóptico, pois, apesar de estarmos descrevendo esse quadro por partes nesse capítulo, o quadro é movimento como um todo, que não se sustenta em partes e deve ser entendido em sua completude, assim como o corpo. A relação entre o quadro e a analogia do solo arenoso se torna evidente quando pensamos no corpo, o quadro é o movimento do corpo, a analogia do solo está numa relação ao movimento do corpo. Movimento, transmutação, brechas e atravessamentos são as composições que nos interessam pensar do corpo e assim do quadro e do solo arenoso. A analogia do solo arenoso não pretende, de maneira algum, mapear o corpo, fronteirizá-lo de alguma forma, mas sim alertar sobre as ranhuras e brechas, sobre o movimento não só do corpo, mas o movimento e a plasticidade dessas brechas.

Dito isto, torna-se evidente a nossa preocupação em deixar o leitor a par do trabalho inteiramente conectado. Não existem, portanto, conceitos, vértices ou movimentos soltos, bem como não podemos dispor aqui em uma leitura em linha reta. O presente trabalho deve ser visto do ponto de vista de rede, todo interconectado, onde seus pontos são potencializadores e catalizadores de movimentos uns dos outros.

2.3 – O Triângulo



Chegar ao outro ponto do quadro pode ser considerado também como chegar ao seu ápice da criação. Não queremos dizer com isso que é a parte mais importante do quadro, mas é como completar o processo no que diz respeito a este capítulo. Como discutimos anteriormente sobre a brecha sendo um espaço, ou melhor, um breve momento de ausência, é a partir desse momento que, a olho nu, pode-se pensar em ausência, lugar onde iremos debater os nano-acontecimentos e o micro-gesto, o possível da criação.

Por esse caminho, podemos refletir sobre a ideia de nano-acontecimento como um preenchimento do brevíssimo momento de ausência. Como falado anteriormente, o poro do solo encontra-se visivelmente vazio, em uma noção de um espaço ausente, porém, preenchido de outras substâncias como o ar, ou até mesmo, como micropartículas que a física veio a chamar de antimatéria, como Nietzsche nos chamou a atenção ao citar Bosovich. Logo, o que precisamos pensar e transferir para o corpo é que o corpo é constituído por brechas. Dito isto, gostaríamos de reiterar que a matéria é vazia essencialmente como diz a física quântica, assim como a maior parte da matéria é ausência a criação feita pelo corpo se dá nas brechas e nos momentos de ausência, e, dentro desses

momentos de ausências ou brechas é que iremos discutir a noção de ato de criação trazendo a luz do debate o nano-acontecimento e o micro-gesto, movimentos estes que acontecem nas referidas brechas.

Como já afirmado e reafirmado anteriormente do movimento dos conceitos e do próprio quadro em si, nota-se que a criação preferencialmente se dá através dessas brechas, mas, podendo acontecer também em outro momento de tensionamento dos demais conceitos e movimentos discutidos até aqui. Refletir nessa transitoriedade do ato de criação que passa por esses impulsos todos, porém com intensidades distintas, faz-se necessário abrir-se a discussão por uma expansão e uma espécie de pequenez criadora, que é o que nos interessa no presente trabalho. Mas nesse momento gostaríamos de focar na criação através do micro-gesto, o momento de criação do corpo.

Retomando o triângulo, o lado direito do quadro, notamos as três pontas compostas pelos conceitos de brecha (como vértice ponto de interseção), nano-acontecimentos e micro-gesto. Nesse seguimento ressaltamos que a partir da brecha é que se dão os movimentos dos outros dois conceitos, ou seja, é no tensionamento da brecha, como já alertado anteriormente, que se dão os tensionamentos do micro-gesto e do nano-acontecimento. Por brecha vimos discutindo sob o ponto de vista da analogia do piscar dos olhos ou do solo arenoso, sendo a brecha um momento de intervalo social, para dar outra visão da mesma. Pois bem, torna-se importante entendermos então o que acontece quando o corpo permite vivenciar essas brechas.

O nano-acontecimento ou nano-acontecimentos são movimentos que acontecem no corpo em menores proporções do que o considerável ou o facilmente perceptível. Acontecimentos estes que, de certa maneira, não são produzidos pelo corpo, assim podemos entender que as brechas também são atravessadas por acontecimentos, ou melhor, por nano-acontecimentos, sendo um fato do estar no mundo.

O nano-acontecimento vem para mostrar a este respeito que mesmo ainda na brecha não é possível estar totalmente fora, socialmente falando. Mesmo do ponto de vista daquele que é considerado *outsider* não é exatamente o que está fora de um sistema, mas sim à margem dele. Portanto, mesmo nesses momentos que se pretende a ausência, ela não é total, mas não é um atravessamento intensivo e invasivo, é um nano-acontecimento, que atravessa

as brechas, dos acontecimentos que as vezes o corpo não se dá conta de estar sendo atravessado. Assim, o nano-acontecimento se apresenta como atravessamento social na brecha, um nano-acontecimento no corpo, por sua vez o micro-gesto se apresenta na forma de um acontecimento impulsionado pelo corpo, um acontecimento do corpo tensionado nas brechas.

O micro-gesto carrega realmente o que já enuncia em seu nome. O gesto pequeno, o breve gesto, o gesto que acontece nos brevíssimos momentos de ausência, o gesto que acontece na brecha do corpo. Esse movimento acontece enquanto um lapso ou uma espécie de colapso artístico, acontecendo nas brechas do corpo. Importante destacar que o micro-gesto é um movimento impulsionado pelo corpo, ou seja, é um movimento do corpo realizado nas brechas existentes do próprio corpo. Assim, os movimentos que acontecem nas brechas podem ser considerados em proporções menores, gerando assim o movimento que é a obra em si. Ou seja, o movimento que acontece dentro das brechas do corpo são o movimento de criação, podendo ser identificado também com a obra em si, mas, o mais importante, o movimento que dá ao corpo o status de criador da obra, do ato de criação que se dá nele. Esse é momento em que o corpo cria a obra, e também o momento em que o corpo cria a si mesmo.

Dessa maneira pensar o micro-gesto que se dá na brecha é pensar em movimentos em menores proporções, de tempo e de espaço, sendo que essas proporções de tempo e de espaço não significam que seja sempre de menor proporção no tempo e no espaço conjuntamente, em fusão, mas sim, que pode ser tensionado, acionado, apenas um desses dispositivos (tempo ou espaço) a cada micro-gesto, a cada movimento, ou mesmo serem tensionados conjuntamente. Ou seja, pode ser um micro-gesto mais tensionado em tempo e um tanto menos em espaço, ou micro-gesto mais tensionado em espaço e com menos tensão no tempo, ou micro-gesto de fato em tempo e espaço, que isso sim seria o ápice do agir, do ato de criar, no que se refere a este corpo.

O micro-gesto pode ser pensado no corpo como as potencialidades dramáticas do corpo do artista quando exercidas no mundo. Dessa forma pode ser visto também, como referenciado anteriormente, como o piscar dos olhos, os espasmos do corpo e a forma de se colocar socialmente. Dessa maneira, o micro-gesto é o que nos possibilita exercermos-nos enquanto obra de arte, pensar o cotidiano em seus furos e a inserção nele através das brechas do corpo.

Enfim, retomando o quadro, como movimentos e escrita como campo de forças. O quadro sinóptico com seus movimentos e tensionamentos expostos, eclodindo no micro-gesto, podemos perceber todo o potencial criador do corpo, por onde passa e como o próprio se exercita como criador a cada brecha possível, a cada tensionamento mais expressivo, a cada pulsar de um movimento a outro, a cada possibilidade que os vértices disponibilizam a partir de suas fricções. O ato de criação é possível no e pelo corpo.

3 . O Jogo e o Gesto de Marcelo Masagão

A memória é uma ilha de edição.

...

Experimental o experimental

...

*O nódulo decisivo nunca deixou de ser o ânimo de
Plasmar uma linguagem convite para uma viagem.*

E agora? Quer dizer, o que eu sou?

...

Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora entre meu ser e o

ser

alheio

a linha de fronteira se rompeu.

(Waly Salomão)

Marcelo Masagão, cineasta brasileiro estreou com longa no cinema em 1999 quando fez o longa-metragem *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. O cineasta é conhecido por seus filmes-colagens e por desafiar o público e os críticos do cinema a classificarem seus filmes dentro dos gêneros fílmicos estabelecidos pelo mercado e pela história do cinema. O cineasta se identifica como pesquisador de imagens e além de ter trabalhos reconhecidos no cinema tem projetos enquanto artista curador nas artes plásticas, como por exemplo seu trabalho mais marcante na área, a exposição “Adote um Satélite” realizada no ano de 1989 como uma espécie de homenagem à tevê, bem como alguns programas de tevê comunitária.

A escolha de trazer Marcelo Masagão para o diálogo se deu por além de ser um cineasta com obras de grande relevância para o cinema, suas obras trazem desafios que nos fazem sair de um conforto visual e narrativo e nos coloca diante vários possíveis, nos deixando assim desestabilizados diante de sua obra. Enquanto vemos as obras de Masagão ou entramos em contato com seus discursos e ensaios de artista a sensação é a de faltar as palavras enquanto estamos na busca e tentativa de apreensão da obra. Masagão nos desestabiliza, nos causa estranhamento, nos propõe uma obra que se diz cinema, mas que na verdade não se estabiliza em um lugar cinema. Por no deixar aos poros da borda de seus tempos cinemáticos e desestabilizar as noções classificatórias dos gêneros cinematográficos, por nos provocar enquanto autor de um filme sem produzir imagens, por deixar-nos sempre nos “entre” em suas obras, entre apropriação e criação ou entre o que é ideia e conceito do filme e o que realmente

se tornou o filme, que resolvemos trazer esse autor para dialogar com nossos possíveis, com as brechas das formas de criar.

Para o presente diálogo optamos por eleger duas obras do referido autor, sendo elas dois longas-metragens: *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* (1999) e *Ato, Atalho e Vento* (2014). As duas obras têm em comum o fato de serem filmes feitos a partir de imagem pré existentes, de maneira que o cineasta não filmou nenhuma cena que foi colocada no filme. Nesse caso, em cada filme se apropriou de cenas prontas, já filmadas em outros contextos, ora cenas de arquivos jornalísticos, ou de cinejornais ou de filmes consagrados do cinema, entre outras fontes, e montou as duas obras. São obras distintas em seu contexto e narrativa, sendo unidas apenas pelo fato da apropriação de imagens em movimento feitas pelo autor. Como já dito anteriormente a escolha do autor se deu pelas formas de desestabilização que o mesmo nos proporciona e claro, podemos dizer o mesmo sobre as duas obras aqui referidas. As obras nos tiram do conforto do espectador de estar recebendo o filme, nos colocando imediatamente em diálogo com o filme, deixando de ser apenas receptáculo para projetarmos também nossas questões a partir das projeções e tensões de cada cena. Claro, é preciso entender e dialogar com cada obra de maneira separada, aqui estamos apenas e inicialmente colocando o essencial de nossas motivações para a escolha das obras a partir de seus pontos em comum, que são poucos, como veremos adiante.

Nós que aqui estamos, por nós esperamos é um filme de longa metragem que teve seu lançamento no ano de 1999. Tido por alguns críticos e historiadores de cinema ora como um documentário, ora como um filme-memória, ora por filme-colagem e ora como filme ensaio ou filme de autor. Não nos cabe, exatamente no que se refere este trabalho, dar lugar em um gênero cinematográfico para o filme, muito pelo contrário, cabe a nós, na intenção de esquadrihar o que estamos chamando de gesto de criação e, nesse caso, o Gesto de Masagão, discutir e trazer à tela da presente pesquisa as possibilidades vigentes do filme em questão. Isto posto, vamos seguir com uma breve apresentação/introdução das obras em questão para em seguida discutirmos às suas possibilidades e desafios no que dizem respeito a classificação da obra e como essas questões se tornam essenciais para a discussão sobre o gesto, como veremos mais adiante.

A obra em tela, *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, trata de um filme feito com a montagem de imagens em movimento de arquivos jornalísticos, imagens de televisão, fotos, reportagens e imagens de filmes antigos, todas imagens referentes e datadas do século XX. Considerado por muitos, inclusive pelo próprio autor como uma antologia audiovisual do século XX, ele faz a sobreposição das imagens com uma narrativa que se pretende dar conta da memória de um século inteiro. Em algumas entrevistas o diretor/autor afirma ser um filme-memória, mesmo que posteriormente muitos críticos tenham colocado no lugar de documentário fictício ou filme-colagem. O filme contém uma narrativa através de legendas, não contendo portanto som das falas de personagens específicos, assim como conta com legenda criada pelo próprio diretor para seguir uma narrativa, conta com legendas que são citações baseadas em pesquisadores, sendo eles o “pai da psicanálise” Sigmund Freud e o historiador inglês Eric Hobsbawm e em sua obra “Era dos Extremos”. Logo a primeira imagem do filme nos dá a pista principal do que se trata o filme, com a seguinte legenda: “O Historiador é o Rei. Freud a Rainha”, nada mais coerente para começar um filme que pretende tratar o século XX como trazer à tona a psicanálise e a história como ferramenta e base dessa obra. O filme tem duração de uma hora e treze minutos, onde as sobreposições de imagens nos rememoram o século XX a partir dos corpos, grandes e pequenos personagens, intercalando-se para falar, sem dizer, a memória de um século tão breve.

Vencedor de prêmios como Melhor Documentário no Festival Internacional do Uruguai, Melhor Montagem no Festival de Gramado, entre outros, o filme vai tomando espaço e desafiando os críticos com suas tantas possibilidades. A trilha sonora do filme é assinada por Wim Mertens, e o próprio Masagão assina a direção musical, o que é de extrema relevância para a presente peça audiovisual, a música narra a história sem palavras. *Nós que aqui estamos por vós esperamos* é a frase de um portal de cemitério da cidade de Paraibuna, no interior de São Paulo, e é justamente nesse lugar que o filme também quer se encontrar, o lugar da memória e da banalidade referente a vida, e conseqüentemente a morte, a violência ao corpo, o filme se coloca em um referencial, o mote central do filme, a vida e morte e o trânsito dos corpos neste século.

Importante ressaltar que aqui estamos fazendo ainda uma breve apresentação da obra e que mais adiante iremos destrinchá-la ainda mais com base nas discussões realizadas aqui, com base nas noções de criação e apropriação, gesto de criação e nas relações com as desestabilizações das classificações as quais os filmes se propõe a partir principalmente de suas relações com o tempo. *Ato, Atalho e Vento* é também uma obra considerada sob o gênero de filme-montagem, porém, diferente do *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, é um objeto feito de fragmentos de filmes de clássicos de cineastas conhecidos no meio cinematográfico, assim, Masagão se apropria nessa obra somente de fragmentos do cinema, não passando por reportagens ou fotos ou outros arquivos de memória. Podemos dizer que mesmo se tratando de um filme-colagem como o filme citado anteriormente (o que ainda vamos discutir mais a frente devido sua não estabilidade classificatória), este não se pretende ser um filme-memória, longe disso, o filme em questão não tem uma narrativa linear, como não tem a intenção inicial de salvaguarda de uma memória do cinema, tão pouco se interessa em contar uma história. Lançado no circuito mercadológico no ano de 2015 o filme participou de festivais no ano anterior, como Festival Internacional de Cinema de Roma em 2014, onde teve sua exibição feita em uma sala de museu devido à preocupações referentes aos direitos autorais do filme, um dado interessante até para a discussão no que diz respeito a classificação do filme, entre outros festivais como IDFA em Amsterdã 2014 e o Festival de Cinema Latino-americano de 2015 na cidade de São Paulo.

O filme em tela conta com fragmentos de 143 filmes produzidos em diversas partes do mundo, são mais de quatro mil cortes, mais de dois mil atores, cinco mil e quarenta e uma locações e setecentos e vinte e duas cidades. Ufa. É um longa-metragem com duração de setenta minutos e tem como base o livro “O mal estar na civilização” de Sigmund Freud, ou como diria o próprio cineasta, teve consultoria espiritual do “fofo” do Freud para fazer/ter uma base quanto a presente produção cinematográfica.

Assim como *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, o filme *Ato, Atalho e Vento* obteve discussões acerca da dificuldade de classificação dentro de um sistema de gêneros cinematográficos, ainda para além da relação de ser um filme-colagem, pois em si, além do fato de terem em comum o fato do diretor não ter filmado nenhuma cena, o filme conta com o mesmo diretor e podemos dizer

que isso basta para pensar na relação do que esses filmes têm em comum. Sendo assim, o ponto em comum dos filmes que mais nos intrigam e que nos impulsionam a estabelecer um diálogo com essas obras são o debate acerca da apropriação e da criação nas artes e, especialmente, na obra audiovisual e, sem sombra de dúvida, a não estabilidade classificatória dos gêneros cinematográficos, colocando as obras enquanto possíveis para o público em geral, amantes do cinema, das artes, bem como para os críticos e para os historiadores do cinema. Além disso, são obras que foram criadas nos “entre”, “entre-planos” e “entre o desejo e o filme”, que nos fica claro quando da fala “as coisas não saíram como planejado” (legenda do trailer oficial do filme Ato, Atalho e Vento), entre as coisas, ou seja, para nós, neste contexto, os filmes acontecem nas brechas.

3.1 – Desafio da classificação das Obras

Como explanado anteriormente, as obras em tela têm como uma de suas grandes questões: a dificuldade, de uma maneira geral, em serem classificadas. Claro que elas tiveram essa dificuldade ainda maior quando de seus lançamentos, nos respectivos anos de 1999 e 2014, mas ainda nada foi finalizado e afirmado enquanto essas possíveis relações de enquadramento em um único gênero, ou seja, as obras ainda contam com essas brechas em aberto e com uma certa gama de possibilidades classificatórias. É claro que quando dizemos “as obras estiveram dificuldades” não estamos falando exatamente de uma dificuldade da obra em si, mas geradas pela obra. Estamos falando da dificuldade, na verdade, de um sistema de qualificação e classificação de obras cinematográficas e das obras de arte que estão cada vez mais em dificuldade de se manter de maneira tão restritas diante dos prismas, dos tantos possíveis das novas formas do fazer artístico, das artes contemporâneas e, principalmente no que concerne este trabalho, no que diz respeito às obras audiovisuais e ao cinema. Podendo, ainda nesse sentido das classificações das obras, trazer à luz sobre a linha tênue entre os campos do cinema e das artes, cujas muitas vezes desestabilizam os lugares das obras audiovisuais, que em si já são bem complicados e que tocaremos de forma mais adequada em um momento mais oportuno. Entretanto colocamos esse ponto, essa linha tênue entre os campos

mencionados, apenas como uma forma de atentar para essas questões referentes ao sistema de classificação e crítica das artes e do audiovisual contemporâneo. Assim, faz-se necessário retomar que o que nos chama a atenção aqui é o sistema de classificação dos objetos audiovisuais, nesse caso e principalmente, do cinema realizado por Marcelo Masagão. Pois bem acreditamos, com isso, que as obras supramencionadas têm possibilidades de habitarem diversas lacunas das classificações dos gêneros cinematográficos, como já foram classificadas, inclusive, bem como também podem ser pensadas em outro lugar possível do cinema, como o cinema de artista, por exemplo. Desse modo, discutiremos a seguir os lugares em que essas obras já se encontraram diante dos diversos gêneros e, também, esse lugar possível. Apesar de concebermos que a obra não é estática, nesse sentido, portanto, não precisa estar “vinculada” a um único gênero. Assim, acreditamos que passear por essas classificações nos fará ver pontos possíveis e distanciamentos das obras, para ainda mais adiante retomaremos a discussão obra a obra.

3.1.1 Documentário

Documentário por si só poderia ser o gênero a ser dissertado por todo o trabalho caso relacionando-o a criação e aos diversos possíveis de subgêneros dentro do documentário, se assim podemos dizê-lo. Além disso, poderia ser feita toda uma exegese acerca do que esse gênero nos possibilita enquanto um gênero cinematográfico, porém, a ideia aqui é fazer uma passagem breve pelos possíveis gêneros onde os filmes de Masagão foram alocados pelas críticas, para assim, elucidarmos ao fim como esse cinema se mostra potente e transitório nesses lugares de legitimação, exercendo-se sempre em trânsito por essas bordas dos discursos cinematográficos.

O documentário, um gênero cinematográfico, que hoje é colocado por muitos teóricos como cinema de não ficção. Essa ideia de não-ficção é colocada por alguns teóricos e cineastas principalmente após a grande influência dos pós-estruturalistas, como nos sugeriria Fernão Ramos em seu artigo “O que é um documentário?” (2017), mas que deixaremos para aprofundar em um outro momento, pois como alertamos acima, somente esse breve enunciado

“documentário” renderia todo um minucioso trabalho de pesquisa. Portanto, retenhamos a direção e o sintetismo da proposta.

O documentário se destaca, neste contexto, como um filme que explora um recorte da realidade, de um tempo, a partir de um ponto de vista singular e subjetivo. Geralmente baseado em um dado da realidade, documento, história, memória, tem como uma pretensão narrar fatos. O filme de Masagão entra nesse contexto por se tratar de um filme que trabalha a memória do século XX, um recorte da história e do tempo, com uma narrativa pautada em primeiro lugar na imagem em movimento, utilizando como base imagens de arquivo das épocas em questão, e do livro de um historiador, Eric Hobsbawm, *A era dos extremos*. Neste filme que é colocado como documentário por muitos críticos, o *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, não trata de um personagem, trata de um tempo. Não conta com um locutor ou narrador, segundo o autor, mas com as imagens. Claro que o filme conta com algumas legendas, alguns momentos de fala, mas que geralmente são falas ou do próprio diretor ou do Eric Hobsbawm, o historiador e “consultor” do filme. Pois bem, para o diretor a narrativa do filme é contada diretamente pelas imagens e pela montagem das imagens, o que por si só sai do domínio de um documentário clássico, se assim o podemos dizer. Neste filme, a escrita como locução fica a cargo de mero detalhe, pois para o autor do filme, o século XX foi o “século das imagens acompanhadas de palavras”. Desse modo, a ideia não era focar nas palavras, no texto “base”, mas na potencialidade da imagem para contar aquela história. Se configura, desse modo, como documentário, por ter um recorte de tempo e narrar, através das imagens, este aquele recorte.

3.1.2 Filme-Colagem

Os filmes em tela de Masagão entram na categoria de filme colagem pelo fato de serem, essencialmente, uma colagem de imagens em movimento de distintas fontes. Os filmes do diretor foram elencados como filme-colagem ou filmes de colagem por alguns críticos, como Luís Carlos Marten quando do lançamento de *Ato*, *Atalho* e *Vento*, por exemplo. Não acreditamos, portanto, que essa categoria tenha muito a dizer sobre seus filmes, pois pode-se tornar redundante. O filme de Masagão é um filme de colagem por fazer uma colagem de imagens em

movimento de fontes distintas, e é isso. *No caso de Nós aqui estamos por vós esperamos* as fontes foram arquivos de filmes clássicos, arquivos de jornais, textos, arquivos pessoais, etc. Em *Ato, Atalho e Vento* foram utilizados fragmentos de 143 de filmes diferentes, geralmente priorizando filmes de autor.

3.1.3 Filme-memória

Filme-memória é como o próprio cineasta apresenta o seu filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Ainda não encontramos fontes específicas para falar de um gênero de filme sob esse título, porém encontram-se apontamentos para esse gênero possível como um sub-gênero do documentário. Considerável dizer, isto posto, que não pretendemos defender esse título como gênero ou subgênero, afinal esse não é o objetivo do trabalho vigente. Trouxemos essa demanda por ser como o cineasta define seu filme, um filme-mória, além de ser um documentário. Importante, esse caso específico trata do filme supracitado, portanto, não podendo ser um gênero ou definição do autor para *Ato, Atalho e Vento*. Apesar de que, segundo as suas discussões, o filme *Ato, Atalho e Vento* pode ser visto como filme-memória do cinema, claro com um recorte muito específico. Mas não entraremos aqui neste detalhe, pois precisaria entrar em um outro tipo de contato com o filme, que não seria proveniente do contato atual. Filme-memória portanto é a forma com que o diretor do filme quis identificá-lo, tirando do lugar de documentário e sua preocupação com o real e o colocando no lugar do jogo entre memória e criação da memória, onde o mesmo trabalha com um inventário de pequenos personagens e inventar pequenos personagens.

“Chamo de filme-memória porque acho que esta palavra é um pouco esquecida por nós, e frequentemente mal utilizada. Vivemos numa época que costumo chamar de *Presente Permanente*, tudo tende a ser contado no presente e o passado fica esquecido, isso é muito perigoso, mas o contrário também. É preciso trazer à tona a questão da memória não para lembrar e sim para conscientizar e questionar o presente.”
(Masagão, 2011, entrevista para revista *Vida e Arte*)

3.1.4 Cinema de artista

Antes de especificar mais aproximadamente a noção de cinema de artista, precisamos dar um panorama breve e geral sobre o suporte que proporciona que esse conceito seja debatido, o dispositivo cinema. O conceito de dispositivo cinema é um conceito proposto pelo professor, pesquisador e artista André Parente, “A noção de dispositivo nos permite repensar o cinema, evitando clivagens, determinismos tecnológicos, históricos e estéticos” (André Parente, 2009). A ideia de **Dispositivo cinema** é uma forma de pensar esse cinema a que chamamos muito frequentemente de cinema experimental ou cinema não narrativo. É um conceito potente para discutir as relações entre o cinema, a arte contemporânea e seus discursos. Nesse sentido, André Parente, organizou esse conceitos em três frentes, frentes essas que poderíamos considerar uma resposta ao cinema dominante (?). Bom, para pensar essas três frentes como reinvenção dos dispositivos cinematográficos, podemos destacar: Cinema de museu ou Cinema de artista, Cinema de atração e Cinema expandido. Seriam essas formas de nos fazer repensar durações e intensidades, projeção e novas arquiteturas da sala de projeção, multiplicação de telas, expansão, circulação, Assim, entretendo outras relações cinematográficas com os espectadores. Pois bem, o Cinema de Museu ou Cinema de Artista é o ponto em foco, o que seria esse cinema? Cinema de Museu ou Cinema de Artista é um gênero que vêm sendo evidenciado, dentro do que nos conta uma espécie de história dos deslocamentos, desde a década de 1980. O cinema de museu seria esse cinema experimental ou não narrativo feito por artista para circulação em museus e galerias, para novas formas de exposição, ainda não como instalação, mas como projeção em telas e paredes de salas de museus e galerias. Podemos pensar inicialmente que esse cinema tem uma espacialização, em projeção, que implode o tempo, pois o espectador, emancipado, neste caso acredito que o podemos dizer assim, recebe e adentra ao espaço-tempo a qualquer momento em que a imagem em movimento possa estar sendo exibida, ou seja, não existe um começo, meio ou fim exatos da imagem em movimento, ela continua sendo projetada sem cessar. O que nos chama atenção nessa forma de projeção é o tempo e espaço do espectador, que inicia a visualização da obra no momento em que entra e finaliza no momento em que sai do que seria o cubo branco da

galeria ou museu, sem carecer de uma organização temporal de sessões programadas. Pois bem, é nessa implosão do tempo, na realocação de espaço e projeção de telas, e, também, nessa noção de emancipação do espectador que vai sendo configurada a concepção de Cinema de Museu ou Cinema de Artista.

Acreditamos que *Ato, Atalho e Vento* pode ser visto do ponto de vista do cinema de artista, pois acreditamos que uma das características do filme é a implosão do tempo. Como há uma quebra na narrativa, ou melhor, não há narrativa clara, o filme pode ser visto em qualquer tempo do mesmo, apesar de acreditarmos ser uma obra primorosa e que deve ser assistida integralmente, mas isso é apenas opinião. Em referência também a implosão do tempo e ao cinema de artista, o filme pode ser visto em forma de loop, continuamente como em uma galeria, pois a última cena é um convite à primeira.

3.2 – Entre Apropriação, Autoria e Criação. O jogo de Masagão

A discussão entre a apropriação e a criação se mostra fundamental nesse ponto do trabalho. Primeiramente por que discutimos até aqui alguns possíveis da criação, como foi sistematicamente exposto no capítulo anterior, como no decorrer de todo o trabalho, mostrando os seus possíveis em diversos autores, e em segundo lugar por estarmos em diálogo com a obra de Marcelo Masagão. A escolha de dialogar com o cineasta não foi dada, tão pouco foi algo movido apenas pela admiração da obra, mas foi por sentirmos alguns incômodos e ruídos, principalmente no que diz respeito às obras já mencionadas e suas possibilidades criadoras. As obras de Masagão nos remetem a um objeto como uma cebola que, a cada camada que abrimos nos apresenta uma nova camada, ou seja, quase infundável (dizemos quase, pois ainda não chegamos ao ponto de dar um fim, como também não podemos taxá-la enquanto obra das infinitas possibilidades). Pois bem, dentre essas muitas camadas das obras dele existe uma a que nos interessa sobremaneira que é o dilema da apropriação. Como nos debruçamos até sobre os possíveis da criação não poderíamos deixar de lado a noção de apropriação, principalmente por estarmos lidando com o cineasta em questão. Claro que de algum modo isso pode parecer, ao menos inicialmente, uma dissensão em relação a ideia de criação, entretanto isso não

será um problema de confronto entre conceitos, como geralmente é colocado em tantas discussões artísticas. Muito pelo contrário, poderá ser vista como mais uma camada do possível na relação criação e as obras de Marcelo Masagão.

A noção de apropriação nas artes remete às obras de arte do início do século XX, principalmente se pensada do ponto de vista da história ou crítica das artes a partir de movimentos artísticos modernos, como as colagens cubistas ou o movimento dadaísta, por exemplo.

A expressão “apropriar” nos remete a demasiadas possibilidades, tanto dos processos de produção artísticas quanto a de seus usos. No processo de produção ou do fazer artístico pode-se pensar sobre apropriação de objetos, apropriação de elementos, de ideias, de conceitos e até mesmo apropriar de obras de arte já criadas, como é o caso de *Nós que aqui estamos por vós esperamos* e *Ato, Atalho e Vento*.

Na ideia de apropriação, termo que foi vinculado à arte a partir do início do século XX e foi amplamente atualizado nos fazeres artísticos até hoje, o autor não está preocupado com a ideia de originalidade, mas intenciona dar novo sentido a determinados elementos. Elementos estes que já estão no mundo, sendo em forma de um objeto cotidiano ou de uma obra. Essa ideia de dar novos sentidos, ou reorganizar esse elementos está diretamente ligado, pela história da arte, aos ready mades de Duchamp. A concepção de apropriação ainda passava por um enfrentamento do espírito de originalidade que até então norteava a arte, e ainda nos dá subsídios para repensar a compreensão romântica da ideia de autoria. Logo, a apropriação na arte é um impulso de seu tempo e que atravessa o século XX, e ainda hoje, sobre as possibilidades e os fazeres artísticos até os dias de hoje.

Antes de mais nada, é preciso entender esse processo de impulsionamento da apropriação em um contexto artístico, cujo o mesmo passa por diversas vertentes e movimentos da arte no decorrer dos anos. Trazer o contexto faz-se necessário até para entendermos como ele se desenvolveu nas artes visuais e, claro, no audiovisual.

O termo “apropriação nas artes” começou a ser veiculado efetivamente, sob o domínio das críticas e dos historiadores, na década de 1980, principalmente no que diz respeito a arte norte-americana. Contudo é sabido que tiveram contribuições relevantes sobre a prática da apropriação nas primeiras décadas

do século XX, principalmente nas artes ditas de vanguarda. Não podemos, portanto, falar sobre esse termo sem retomar um artista do começo do século que foi extremamente relevante e impulsionador das práticas de apropriação, Marcel Duchamp. A ressignificação de objetos e/ou de elementos é colocada como a grande contribuição de Duchamp, juntamente com seus ready made. Considerados por muitos intelectuais como um dadaísta, Duchamp passeou por alguns movimentos artísticos e seu principal contributo, no que interessa este trabalho, foram os ready made. Os ready made nomeia uma forma do fazer artístico de Duchamp, considerado uma forma anti-arte, mas que na verdade busca realocar objetos cotidianos para dentro da arte, ou dos espaços direcionados a arte, dando a eles novos significados. A ideia era deslocar o objeto de seu contexto original e, descontextualizando-o, ressignificando a utilidade do objeto, ou melhor, tirando do objeto uma noção de utilidade e colocando-o de maneira expositiva. Desse modo, o artista questiona o sistema artístico, principalmente quando realoca objetos, nunca antes imaginados fora de seus devidos contextos, para uma galeria, onde o mesmo ganha uma assinatura de artista e permanece em exposição, como obra. Essa forma de apropriação põe em xeque por um lado a discussão de objeto artístico original, a originalidade do autor (que aqui não estamos questionando, pois entendemos o artista em tela como um criador original) quando cria a obra, bem como o sistema crítico da arte, ao considerar mais o autor e a assinatura da obra, o espaço da obra do que a obra em si. Pois bem não podemos então negar a importância dos ready made no processo de apropriação que foi se desenvolvendo a partir de então. Muitos outros movimentos trabalharam com essas práticas, como os surrealistas com “assemblages” ou posteriormente a pop art. Cada movimento em seu âmbito, trazendo debates primorosos e utilizando as práticas de apropriação para tal.

Apropriação, o termo direcionado a arte contemporânea. Por mais que haja a necessidade de retomada das formas de ressignificação de objetos artísticos da arte moderna, o termo “apropriação” foi designado e institucionalizado na esfera da crítica da arte para se referir a artistas e tipos de arte que estava sendo realizadas na década de 1980. Isso, contudo, não faz com que essas práticas tenham alguma espécie de apagamento no decorrer da história, pelo contrário, foi preciso, finalmente, certificar as práticas através do uso “próprio” deste termo.

Esse direcionamento se dá principalmente no que diz respeito ao movimento do *Neo-Geo*, que muito nos remete aos *ready mades*, e à obra da artista Sherrie Levine (1947), que muito nos interessa aqui, pois seus trabalhos são realizados em prática de apropriações das obras de artistas renomados, o que nos remete, novamente e, nesse sentido, com o que Masagão faz em *Ato, Atalho e Vento*. O movimento Neo-geo, abreviação de Neo geometria é um movimento que defende o uso de objetos do cotidiano, principalmente objetos domésticos, como objetos escultóricos, ressignificando-os, como falamos anteriormente, remete a ideia dos *ready mades* de Duchamp. Sherrie Levine é uma fotógrafa norte-americana, conhecida por suas fotografias de apropriação. Suas fotografias consistem, basicamente em se apropriar de fotógrafos conhecidos. Seu trabalho mais notório, no sentido da apropriação, se chama *After Walker Evans*, que consistem fotografias feitas por Levine de fotografias de Walker Evans, ou seja, fotografias das fotografias ou fotografias de obras. Levine fez as fotografias a partir do catálogo de exposição de Walker Evans, e foram apresentadas como suas obras, detalhe foi que a artista não fez nenhuma espécie de manipulação da imagem.

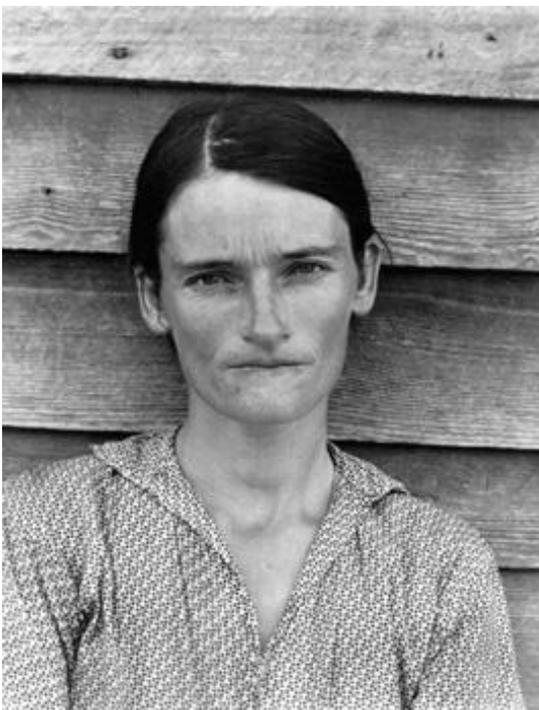


Figura 1 – Walker Evans. S/Título1936

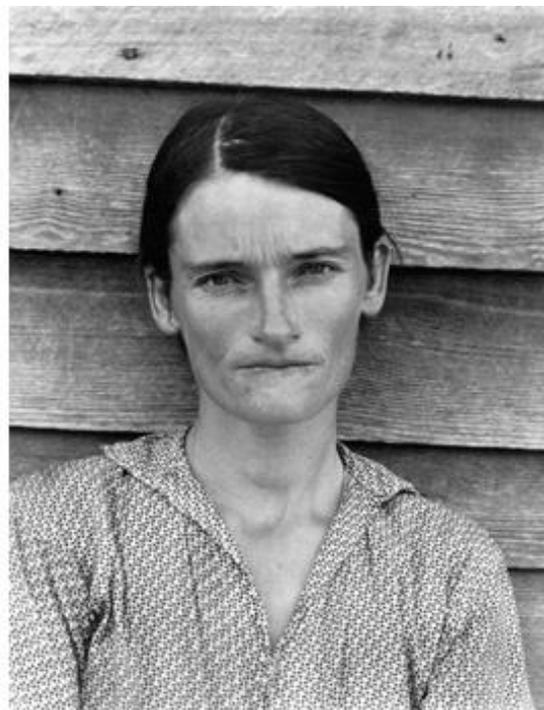


Figura 2 – Sherrie Levine. After Walter Evans. 1979.

A apropriação como prática artística vem sendo abordada como um lugar de cerne da discussão da arte contemporânea, onde a noção de apropriação enquanto práticas do fazer artístico coloca na balança as questões como criação, autoria, originalidade e espaço da arte nos dias de hoje. No presente trabalho iremos relacionar, apenas, a apropriação e a discussão de autoria e criação, pois julgamos, devido às obras que estamos dialogando, ser um tema de grande relevância. Logo, acreditamos que as obras de Marcelo Masagão tem toda uma base a ser dialogada com a noção de apropriação nas artes, além do que já vimos discutindo em relação a criação. Para nós, a linha entre apropriação e criação é, além de extremamente fina, porosa, para não dizer quase invisível, pois ainda temos aí muitas relações de campos de críticas e disciplinares a nos relacionar antes de poder dizer que essa linha não existe.

A apropriação, nesse sentido, vem entrar em atrito com a noção de autor, o grande criador da obra. Esse enfrentamento se torna importante para o pensamento contemporâneo. Podemos pensar no contexto em que esse termo está se dando, no ponto de vista das formas de percepção da imagem, as relações com que cada ser tem com a imagem e com as ferramentas e meios de produção artísticos cada vez mais acessíveis. Bem como as formas de percepção do discurso, do enunciado, como jornais, TVs, agências publicitárias estão a circular imagem e discurso e como estas se tornam acessíveis e passíveis não só de contato, como também de produção discursiva. Importante falar sobre esse contexto, da segunda metade do século XX, onde se dá o termo apropriação da forma que vimos expondo até aqui, bem como onde também sendo relativizado e debatido esse enfrentamento entre autoria, criação e apropriação no próprio discurso de autor no caso das academias, como na filosofia, além da arte, e sendo também questionado no direito. Desse modo, interessante retomar Foucault quando de sua conferência "O que é um autor" de 1969 para a Sociedade Francesa de Filosofia, onde o mesmo já colocava em pauta de enfrentamento a noção de autor, com questionamentos extremamente pertinentes para época e, sem sombra de dúvida, ainda hoje. Ou seja, a arte contemporânea, a filosofia, a literatura, entre outras disciplinas, como fruto de seu meio, estão entrando em conflito com a noção de autoria.

Foucault, na conferência supracitada, fala sobre a morte do autor e a função autor. Fala sobre a tentativa da crítica de discorrer sobre o desaparecimento do

autor, mas para ele, o importante é entender o lugar de onde essa função é exercida, que descreve como um lugar vazio, indiferente e obrigatório. Ou seja, é um lugar vazio o do autor, onde se morre ou se esvazia, mas que ainda o é obrigatório ao mesmo tempo que indiferente. É como pensar na morte do autor por um lado, mas com um resquício de fantasmagoria. Uma fantasmagoria, pois é uma indiferença quase como regra para a escrita (no caso Foucaultiano ele fala do autor na escrita), regra essa que não se aplica no todo, mas que permanece em alguns momentos, assim, é uma indiferença obrigatória do autor, como um jogo quase. Foucault coloca inicialmente as funções e lugares exercidos pelos autores, sendo elas: O nome do autor, A relação de apropriação, A relação de atribuição e A oposição do autor. Aqui, nos interessa dar ênfase no que ele quer dizer com apropriação para que possamos entender mais esse contexto e como, ainda de uma maneira foucaultiana como análise por dispositivo, essas noções de apropriação conversam e fazem parte de um mesmo contexto, e de que modo a noção de apropriação de Foucault pode agregar ao debate. Pois bem, por apropriação Foucault entende que “o autor não é exatamente nem o proprietário nem o responsável por seus textos; não é nem o produtor nem o inventor deles. Qual é a natureza do speech act que permite dizer que há obra?” (FOUCAULT, Michel. O que é um autor?, 1969. P.2). No caso para Foucault, a autoria passa pela apropriação do discurso também, de quem diz o que é e o que não é a obra. Nesse sentido é preciso atentar para um dado importante, a obra. “A palavra "obra" e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, Michel. O que é um autor?, 1969, P.9)

Podemos destrinchar essa frase sobre a relação de apropriação no que diz respeito a este trabalho, ou seja, nos apropriando desse discurso. Para começar é importante atentar que Foucault fala que o autor não é proprietário da obra, nem produtor nem inventor. Isso coloca em conflito toda a ideia de originalidade da obra, de lugar do artista e do discurso do próprio artista. De certa forma abre a brecha da qual as artes, principalmente as artes visuais, vêm utilizando quando fazem suas produções, como Sherrie Levine ou Masagão, no caso do audiovisual. No fim, Foucault pergunta qual o ato de fala que permite dizer que aquilo é uma obra. Isso nos remete também aos ready mades, onde a assinatura do artista, e aí de alguma forma habitando o lugar ora vazio ora indiferente e

exercendo a sua função autor, diz que é uma obra ou, no caso, os críticos de arte e curadores se apropriam do discurso e dão o veredito da obra. Desse modo, ao fim, entendemos como a noção de apropriação é uma espécie de urgência da arte contemporânea e como essa fantasmagoria, esse lugar ora vazio ora ocupado, rende discursos sem fim diante de uma gama de possibilidades de apropriação, ainda mais diante ao nosso contexto de ferramentas hoje.

Masagão, reconhecidamente autor de suas obras, entra nessa discussão devido seu cinema ser um cinema de apropriação de imagens, o que não tira o status de criação do autor, afinal, aquela sequência, a trilha sonora, não foi pensada por ninguém, tão pouco a escolha das cenas. Assim, independentemente de ser ele ou não o criador daquela imagem em movimento apropriada, pode-se notar a sua criação além da sequência executada na obra. Pode-se notar a criação a partir de seu gesto, que o coloca em jogo na obra. Dessa maneira, acreditamos que Masagão se coloca em jogo na obra a partir do momento que cria discurso, ou, no caso, quando se apropria de discursos de outros autores como base para dar suporte a alguns questionamentos instigados pelos filmes, como Freud e Hobsbawm. Nos dois filmes que estamos em diálogo, Nós que aqui estamos por vós esperamos, 1999 e Ato, Atalho e Vento, 2015, tem como suas primeiras cenas um enunciado do autor. O autor, portanto, se coloca em jogo nesse caso a partir da apropriação do discurso com seu enunciado de autor. No primeiro filme a primeira cena, o primeiro enunciado é curto “Historiador é o Rei. Freud Rainha”, nesse momento o artista/autor/diretor se coloca não só através do enunciado, como também diz a sua apropriação de discursos outros que darão a tônica da obra. Já no segundo filme, que também começa com enunciado do autor, ele se apropria do discurso de Freud, em O mal estar da civilização, bem como coloca o seu discurso de autor do filme, um enunciado sobre a obra e a angústia do processo artístico, bem como a angústia da relação entre a obra em si e a apropriação do discurso do “fofo do Freud” como o próprio autor escreve. Pois bem, nos filmes reputamos que esse seja um momento muito importante sobre o gesto do autor, é o momento em que ele se deixa ver, em que ele entra em relação com o espectador e com a obra, é o momento em que ele se coloca em jogo e toma para si a apropriação do discurso acerca do filme. O *speech act* nesse momento é dele.

Entre a criação e apropriação do cineasta Marcelo Masagão é um dos lugares possíveis onde gostaríamos de trazer esse cineasta e artista tão importante para a discussão do cinema nacional na atualidade, como também de extrema relevância para a discussão levantada neste trabalho. Para tanto gostaríamos de entrar em diálogo com duas de suas obras e a forma com que o corpo do cineasta se coloca no filme de maneira a sabermos de sua presença, mas não o encontrarmos em tela. Como a fantasmagoria do autor, mas que veremos mais adiante. Masagão é, além de diretor e realizador dessas obras, um gesto. Um gesto que cria ainda a partir da apropriação do discurso, um gesto que coloca o diretor em jogo na sua obra, impulsionando o diálogo com o tempo, fílmico e contextual. Intencionamos, portanto, levantar o debate acerca do gesto de criação do Masagão onde ele se coloca em jogo e as possíveis criações do corpo em suas obras, o corpo do autor e o corpo-autor.

3.3 Ato, Atalho e Vento: A ausência e a presença de Masagão, as brechas e os gestos.

“As coisas não saíram como havíamos planejado”

A primeira pergunta que precisamos fazer antes de iniciarmos este ensaio é: Afinal, de qual Ato, Atalho e Vento estamos falando? Bom, Marcelo Masagão fez inúmeros cortes finais de seu filme, ficou ainda por um tempo uma obra inacabada, conseqüentemente, pode ser que tenhamos sido espectadores de obras distintas. No presente ensaio, estamos dialogando com a obra que foi exibida no Festival Internacional de Roma, em 2014. Isto posto, sigamos em frente.

Masagão começa o processo do filme em tela com uma pesquisa sobre os atos humanos. A intenção era fazer um filme sobre os atos próprios dos humanos que, na verdade, ninguém sabe explicar o porque, mas todos querem entender o porque. A partir dessa busca pela proximidade do entendimento dos atos humanos, Masagão se une ao “fofo do Freud”, como o mesmo coloca, para começar o processo de criação audiovisual. O cineasta se baseia no livro do fundador da psicanálise Sigmund Freud “O mal estar na civilização” e começa a sua pesquisa a partir de 143 filmes.

Ato, Atalho e Vento é um longa-metragem com fragmentos de 143 filmes de todo o mundo, com aproximadamente 4.890 cortes, 2.220 atores, 5.040 locações e 720 cidades. Contudo, não são os números exatos que nos interessam, mas a obra e suas tantas camadas. Este um filme é um tanto difícil de colocar palavras, mas podemos colocar perguntas, lacunas e possíveis. Tentar fazer um exercício aqui das brechas, como discutimos no capítulo anterior, o gesto e as ranhuras. O que nos interessa primeiramente é o encontro, o encontro entre a obra de Freud com 143 filmes. Assim como Masagão se apropria da obra de Freud e de alguma forma faz um ensaio visual dessa relação entre pensamento e imagem de uma cultura, vamos ensaiar o diálogo entre Ato, Atalho e Vento e as os pensamentos exercidos no presente trabalho.

Vamos, inicialmente, nos dispor em diálogos possíveis com algumas cenas do filme. Gostaríamos de falar, antes de mais nada, sobre as brechas possíveis experienciadas na obra, sendo estas em três momentos: A do autor, a da obra e a do espectador. Parece um tanto clichê fazer esse tipo de abordagem, mas foi realmente a forma com que as coisas se deram nesse processo, e como realmente acreditamos que foram os pontos impulsionados por essas brechas. Por fim, o se é clichê é porque tem alguma razão de sê-lo.

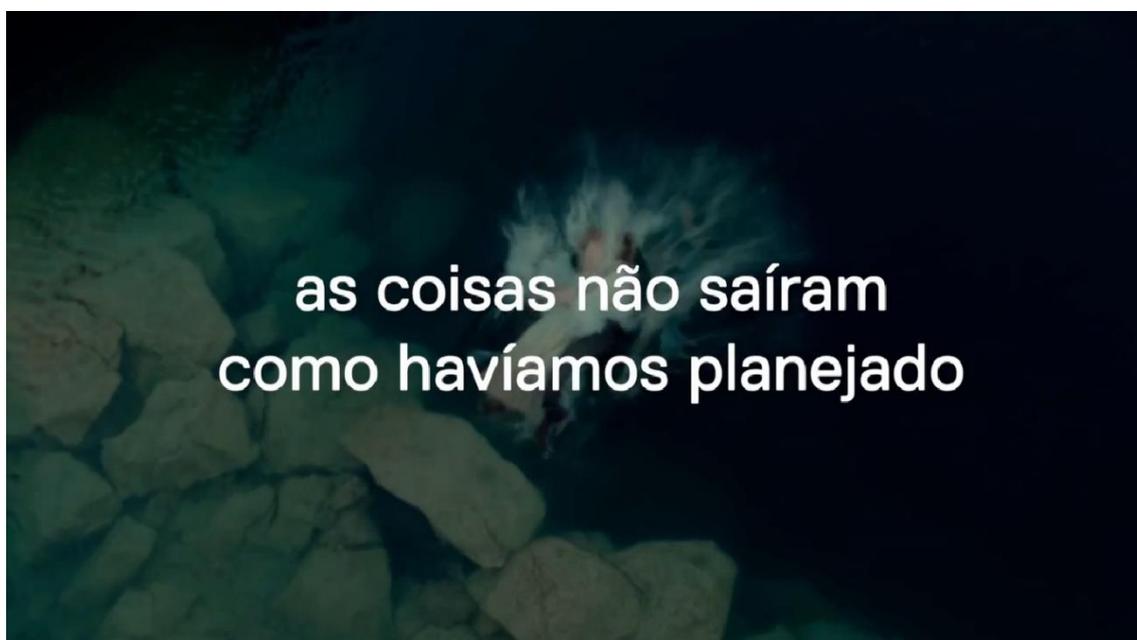
Começamos, portanto, pelo espectador. O espectador fica nas ranhuras angustiantes que a obra o coloca, entre o desejo de tentar identificar a origem, o filme, de onde vêm determinadas cenas e o desejo de entender o objeto audiovisual que está assistindo. O espectador permanece ali, nas brechas entre esses desejos, ou melhor, entre o desejo de entender e apreender o objeto audiovisual na busca de que as imagens conhecidas previamente proporcionem uma experiência satisfatória e o desejo de se deixar desfrutar da obra, onde esta seja uma experiência satisfatória ainda que sem referências prévias. Desse modo, o desejo gera um mal estar, como uma implosão do corpo ali, uma inquietude desconfortável, porém adorável. Em algum momento o espectador relaxa, respira, se coloca no vazio, respira no intervalo dos frames, se coloca ali, na brecha, onde os desejos ou pulsões estão latentes, e “apenas” (entre aspas, pois não existe quietude) se coloca aberto a assistir ao filme, quando repentinamente aparece uma cena a qual o espectador reconhece e assim o desperta e coloca em jogo novamente na obra. Assim, o espectador submerge em pensamentos “de onde é esse filme mesmo?” ou “esse é Géorge Méliès” ou

“corra Lola, corra” ou “mas que objeto audiovisual é esse?”, entre outros questionamentos vários. São os momentos de tensionamentos entre cenas, o que inclusive é preciso falar que a trilha é elemento fundamental para esses tensionamentos, que coloca o espectador entre os desejos. O espectador mesmo que sentado e supostamente imóvel a observar a obra, ele habita as brechas, se movendo todo o tempo pelas brechas da obra e se mantém em movimento durante uma hora e quinze minutos. A obra de Masagão é uma obra intensa e coloca o espectador a todo o momento em jogo, em relação a obra, o corpo do espectador cria junto com a obra a partir desse momento em que se exercita nos intervalos do filme, no intervalos dos frames, no piscar dos olhos.

A obra: O filme acontece nas brechas da montagem/colagem dos fragmentos de filme. Fragmentos do filme funcionam como uma espécie de acontecimento capturado, o que pode nos remeter a ideia dos nano-acontecimentos que ocorrem nas brechas do corpo, e nesse caso, em toda a obra. O filme está sempre acontecendo “entre”. O filme acontece entre-planos, entre os fragmentos do filme. Entre o desejo do autor e o objeto audiovisual. Entre as coisas, não na coisa de fato (como o autor nos coloca em seu enunciado que veremos mais adiante e como acontece no entre os fragmentos fílmicos). Entre os gêneros cinematográficos

O filme acontece no entre-planos, bem no intervalo. Logo, o filme está sempre em relação, relação entre fragmentos. Esse é o momento do escuro, onde se abre uma brecha no filme e nos coloca em relação ao filme, nosso corpo ali, na expectativa do que virá. Acontece na angústia do espectador, mas também no intervalo entre blocos. Ora um bloco com as atrizes em movimento, ora outro bloco com os movimentos de elementos, como as locomoções feitas em cada fragmento por navios, trens, carros, ora por janelas ou portas, ora bloco de elementos de ligação entre o dentro e fora, como janela, porta, “buracos”, o filme nunca se encontra em um único lugar. Esses intervalos entre blocos não são decifráveis ou justificáveis, eles apenas são, são apenas intervalos para um respiro, um piscar de olho, um suposto descanso que pode, na verdade, te levar a outros lugares. São apenas “brechas-entre”, não decifráveis, não apenas como composição da obra, mas são o tensionamento que impulsiona e produz a obra. Outro lugar do “entre”, o filme acontece entre o desejo do autor e o objeto audiovisual em si. Nesse momento precisamos retomar a figura do autor, pois

esse dado da obra está diretamente relacionado a ele. Não pensamos, neste contexto, o autor enquanto indivíduo separado da obra, mas sempre em jogo na obra, e vamos entender um pouco melhor essa relação. O filme é compartilhado, exposto, com um enunciado prévio, ainda no trailer: “as coisas não saíram como havíamos planejado”. Bom, antes de dar continuidade é importante relatar que o filme conta com dois trailers distintos, os dois são compostos por enunciados que vamos colocar em questão, porém o próximo enunciado faz parte do filme em seu formato final, este aqui não. “As coisas não saíram como havíamos planejado”.



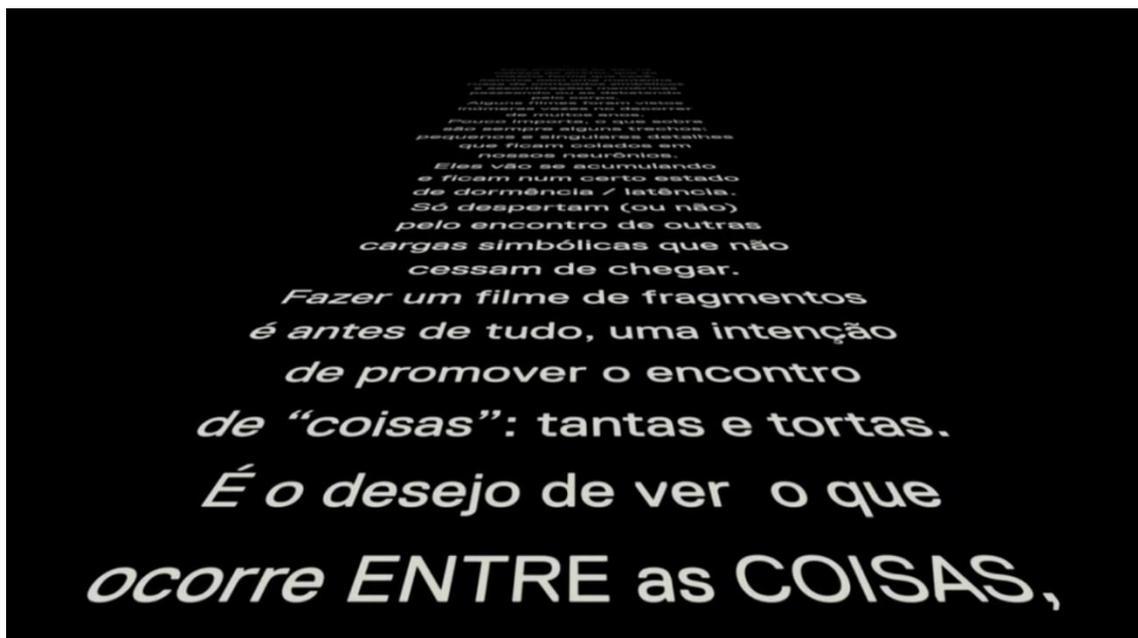
Cena 0 – Enunciado Trailer

Pois bem, este enunciado coloca previamente esse lugar da brecha, o filme, portanto, logo é anunciado entre o desejo e o objeto fílmico. Claro, assim que nos deparamos com isso o primeiro questionamento que surgiu foi: Existe algo na arte que está dentro do planejado? Existe objeto artístico plenamente satisfatório para o artista? Bom, não pretendemos abrir essa porta agora, ou seja, não pretendemos discorrer sobre essas perguntas, que ficam como retóricas. Porém, nos fez lembrar do coeficiente artístico do Duchamp e o ato criador na obra. O coeficiente é justamente aquilo que não se pôde apreender, entre o que fica expresso e o inexpresso na obra. Ademais, este enunciado coloca o autor novamente entre os desejos, dessa maneira, o autor coloca a obra

como um passivo da brecha, desse entre. Importante também ressaltar como o autor está todo o tempo se colocando em jogo na obra, pois a forma de anunciar este desejo, é uma apropriação do discurso e é também o lugar onde ele age, atualizando o corpo. Aí entra o corpo do autor, que pulsa e é um corpo desejante, um corpo que sente, um corpo que se exerce nas brechas e escancara todas as brechas possíveis dessa obra. Parece-nos um corpo que se faz o tempo todo presente, nas brechas, mas que visualmente não está presente. Masagão está em jogo, e é o desejo que impulsiona o gesto desse corpo. É um corpo à primeira vista invisível, mas que está ali, um corpo presente, e ele deixa isso muito claro. O autor fala do consultor espiritual do filme, como Freud, mas quem dá corpo a essas pulsões e mal estar é o próprio autor, onde muitas vezes ficam um tanto quanto embaçadas essas referências entre o autor do livro e o autor do filme. Masagão, o autor e diretor do filme, está em trânsito, ora aparece com seu gesto, ora desaparece completamente da obra, deixando a obra exercer-se. Sendo assim, podemos pensar esse gesto como o momento em que ele se coloca em jogo, a partir do enunciado que faz parte do filme. Porém este enunciado não pode ser visto como um “simples” enunciado de filme, mas como enunciado dos desejos, da vontade de potência desse autor, ou seja, do corpo dele. O gesto do Masagão o coloca na brecha. Logo, o gesto é o enunciado que ele propõe na obra. O gesto, nesse caso, é o momento em que ele se apropria do discurso e usa-o para colocar-se em jogo, habitando esse espaço do entre (entre desejo e objeto audiovisual). O corpo do autor está criando espaço a partir do momento em que ele se deixa afetar e se coloca, enquanto exercício e através de seu gesto, nas brechas da obra. Esse espaço que ele ganha, por fim, é a própria obra. Em suma, o espaço é a obra, e o autor se exerce nas brechas, criando, através do seu gesto.

Outro enunciado que pretendemos discutir aqui faz parte do filme em sua versão “final” (ao menos a final que foi selecionada e exibida no Festival de Roma), é a primeira cena da obra. Sendo este enunciado a primeira cena, gostaríamos de propor neste momento uma outra forma de diálogo com a obra. Desse modo, pretendemos dialogar com algumas cenas em específico, como uma colagem também. Consideramos necessário trazer algumas cenas do filme para que façamos um momento mais direto, de maneira um tanto quanto menos abstrata. Além de chegar em um momento da obra em que nos perguntamos, após toda

a discussão sobre o corpo do autor, o corpo do espectador, os espaços e brechas da obra, a obra vista enquanto corpo: Seria possível ter um corpo visível (corpo do ator) que cria mesmo em um filme-colagem? E por outro corpo, ou corpo visível, podemos considerar os corpos que compõe as cenas. Vamos, a partir disso, abordar algumas poucas cenas para entrar em contato com esses possíveis. Iniciaremos, portanto, com a primeira cena do filme, com o enunciado do autor.



Cena 1 – Enunciado diretor. 02:30 minutos.

Iremos legendar as imagens como cena mais número. Isso não tem relação com a sequência do filme, será apenas uma forma de referenciarmo-nos a ela, de legendar e organizar em um formato mais oportuno. Pois bem, esta é a primeira cena do filme. Uma cena que nos remete a star wars,

Esse é o segundo momento de enunciado do autor, onde ele coloca mais um “entre”, o que ele coloca como “entre as coisas”. Nesse momento ele, desde o início, já se coloca em jogo com seu gesto, como já foi discutido anteriormente, ganhando espaço e habitando as brechas. Nesse enunciado ele coloca “Fazer um filme de fragmentos é antes de tudo, uma intenção de promover o encontro de “coisas”: tantas e tortas. É o desejo de ver o que ocorre ENTRE as COISAS, sempre mais interessante que as COISAS em si.” Nesse momento o desejo fica claro e aguardamos um filme que acontece entre as cenas, entre os blocos, um

filme que acontece nas brechas, além de já começar com o diretor se colocando nelas. Neste momento estamos diante a presença do autor, da presença do seu corpo através do enunciado de seus desejos.

Os corpos dos atores e atrizes sempre em relação, e a sensação é sempre de habitarem o “entre” dos blocos de cena. Os blocos das cenas são uma duração de colagem de cenas que conversam de maneira um tanto temática, se assim podemos dizer. Portanto podemos pensar em um bloco que ocorre entre 04:29 e 4:49 minutos, somente com cenas de atrizes, que dialogam entre si, mesmo sendo de texturas diferentes, cores diferentes, filmes diferentes, elas ali entram em diálogo em relação. Esse bloco intercala também com o bloco dos movimentos, das viagens, onde as cenas são viagem de trem, de avião, montanha russa ou viagem à lua. Trazer a tona esses blocos não se refere a criar uma narrativa para o filme, muito pelo contrário, nos mantemos ainda na posição de um filme não narrativo, mas que é um filme que se permite um diálogo entre blocos e por falta de uma melhor forma de expressar isso nesse momento estamos colocando como blocos temáticos, ou bloco-objeto. Portanto podemos dizer desses blocos no início do filme, que claro, haverá algumas repetições de blocos, mas que em são substancialmente singulares em suas composições de cenas. O corpo está sempre emblemático e forte no filme, pois a fala, se é que há uma fala, mas na verdade uma proposta, uma ideia de fala é feita pelo corpo e pela música. E então o interessante do “entre” nesse filme e em relação ao corpo. Os blocos-objetos entrecruzados entre atrizes em relação à câmera, sozinhas na cena e os movimentos de transportes, ora sozinho ora com diversas pessoas, o movimento da viagem com os mais variados transportes. Entre esse fluxo de blocos um corte, uma cena longe dos transportes e longe do solo das atrizes, são corpos dançando. Essa cena nos pega de surpresa, uma cena marcante que acontece no entre-blocos, acontece nas brechas. Ou seja, o corpo criando o espaço e criando obra, além da demanda inicial da obra. Claro que podemos discorrer sobre outras formas de criação do corpo dentro da cena, mas essa nos afetou demasiado, por se exercer lindamente. O corpo que dança aos 5 minutos, se exercendo entre os blocos das atrizes e o bloco das viagens, dos movimentos. Esse corpo que dança é o corpo também que se exerce nas brechas, que cria o espaço além dos blocos, além da ideia de blocos. A sensação dos blocos, que nos transmite é entre o cheio e o vazio, o dentro e o fora, o

estático e o movimento, a despedida e a conquista do território. Não pensamos assim que se resume em dualidades, mas em todos esses possíveis na brecha. Abaixo, algumas poucas cenas desses blocos. Importante ressaltar que esses foram dois blocos, dentre muitos, que trouxemos em questão, não são únicos.



Cena 2: Colagem – Bloco-atrizes



Cena 3 – A dança.



Cena 4: Colagem – Bloco-movimento ou transporte.

3.4 Nós que aqui estamos por vós esperamos: Ranhuras da memória. Inventário de pequenos personagens.

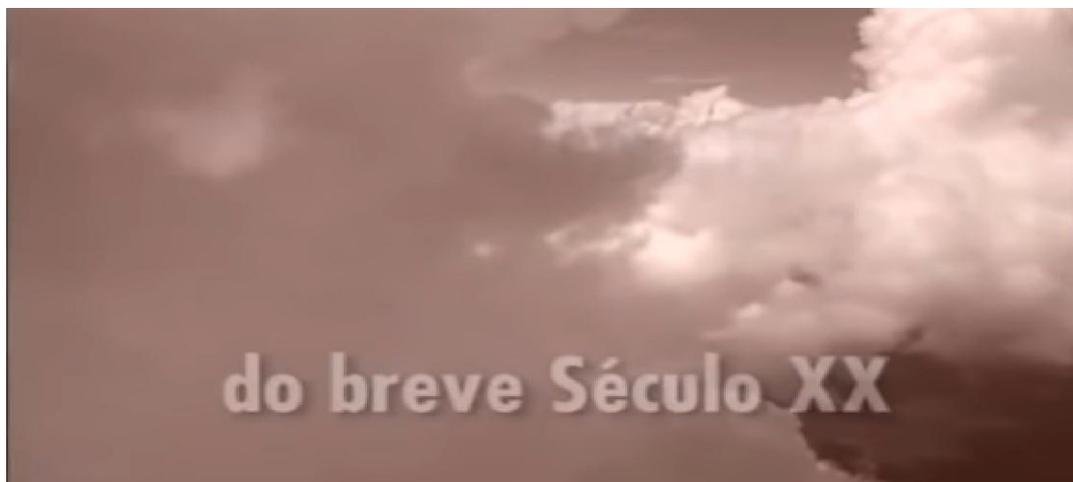
Um filme do cineasta Marcelo Masagão, lançado no ano de 1999. Com o título do filme retirado de um pórtico de cemitério da cidade de Paraibuna, interior de São Paulo, o filme tem como uma de suas pretensões abordar as noções de morte, vida e memória no corte temporal do século XX. Classificados pela crítica audiovisual como documentário, o cineasta afirma que seu filme é um filme-memória, pois acredita na necessidade de trazer à lembrança, a história e a memória social para uma sociedade que ele julga preocupada apenas com o presente e/ou o futuro. O então filme-memória conta com noventa e cinco por cento de suas imagens apropriadas, imagens de arquivo, sendo essas imagens de reportagens de tv, fotografias, imagens de arquivo pessoal e fragmentos de filmes, como o Cão Andaluz de Salvador Dali e Luis Buñuel. Além das apropriações e colagens de fragmentos audiovisuais o diretor tem parte na captação de cinco por cento das imagens, que são as imagens do pórtico do cemitério e do interior do cemitério supra referido.

O filme, portanto, começa com os seguintes enunciados:

“O Historiador é Rei, Freud é Rainha”

“Pequenas histórias grandes personagens. Pequenos personagens grandes histórias”

“Memória do breve século XX”



Cena 5 - Enunciado

Estes são os enunciados primeiros do filme em tela de Masagão. O cineasta coloca, logo na primeira cena do filme estes enunciados. Muitos críticos colocam as falas escritas de Masagão, que não são muitas, como legendas. Não acreditamos que podem ser consideradas enquanto legendas, mas como enunciados que tem por pretensão deixar incutido, não dado, a intenção do filme, principalmente no que diz respeito às primeiras cenas. Além do mais, colocar as escritas como legendas configura um dado narrador e não acreditamos ser esse o caso do cineasta. No que concerne o presente trabalho, Masagão se coloca em jogo quando dos enunciados. Os enunciados não servem, de maneira alguma, para explicar ou dizer o que é o filme ou o vir a ser deste. Logo, os enunciados são também o filme, principalmente quando se trata do filme em questão. Apesar de tratar de enunciados e também de ser um filme-colagem, como uma estrutura muito parecida com a do Ato, Atalho e Vento, veremos que são filmes bem diferentes, com intenções distintas e modos de se colocar também distintos. Não podemos, portanto, acreditar que por características personificadas o autor age do mesmo modo nos dois filmes, e, encontrar essa distinção homem-obra é um dos desdobramentos possíveis deste trabalho. Dito isto, vamos pensar inicialmente a ideia do gesto de Masagão em relação ao enunciado do filme. O presente filme também começa com o gesto de Masagão

se colocando no filme, habitando essa brecha, porém, o que ele enuncia é diferente. Ainda que neste filme ele se coloque “entre”, essa brecha que habita é outra, é a brecha da memória, que podemos também chamar de ranhura da memória. Por mais que aqui ele também se aproprie do discurso e gesticule a obra, o que ele enuncia é a memória. Desse modo, se em um filme o gesto de criação de Masagão o coloca numa ideia de “entre” o desejo, neste gesto ele se coloca entre a memória, entre a criação e a veiculação de uma memória, nas brechas.

O filme-memória nos retoma então às brechas que se encontram basicamente na relação entre morte e vida, entre criar memória e remontar memória, indivíduo e sociedade, som e silêncio. Tais brechas tem uma infinidade de possibilidades, assim como a obra. Nós que aqui estamos por vós esperamos não é apenas uma obra que remonta um século, mas uma obra que despedaça um século em imagens, e nos tira do lugar comum da narrativa histórica, nos colocando diante do ínfimo diante de um gigante século XX. O ínfimo são as brechas e o incômodo de olhar para elas. Isto posto, vamos pensar sobre essas distintas brechas do filme.

Daremos início com a relação morte e vida que acompanha o filme todo o tempo, a começar pelo seu título. Nós que aqui estamos por vós esperamos além de ser um pórtico de cemitério, lugar dos mortos, é também como uma profecia, ou apenas uma certeza mesmo. Leva-nos a pensar a vida e o lugar para onde todos se encaminham, porém no contexto do século XX e do filme, o que está em questão é a banalidade da morte, e, da vida. Guerras, novas tecnologias, a imagem... “Nunca se criou tanto como neste século, mas nunca se destruiu tanto também” afirma Masagão sobre a banalização da morte. Portanto, a intenção de fazer um filme-mória do século XX passa a relação entre vida e morte, criação e destruição, relação essa pouco falada quando se pensa e verbaliza sobre a magnitude e potência dos avanços tecnológicos e das políticas entre nações da época, ou sobre o avanço da psicanálise e os movimentos de vanguarda das artes. Masagão reflete sobre a morte nas imagens de cemitério, ou quando faz um inventário de pequenos personagens no decorrer do filme, que morreram em prol de grandes avanços da época. A destruição de um fazer artístico para o nascimento de novos processos artísticos, como o surrealismo e as imagens de Dali e Buñuel trazidas em cena, ou a dança com Nijinski, Josephine Baker, ou a

performance de Fred Astaire, na pintura com Picasso, Munch, entre outras cenas. O levante de movimentos sociais, como a luta das mulheres e as imagens de passeatas. São inventário de nascimento e morte, de indivíduos e de movimentos. Assim, vemos o filme exercendo morte e vida, enaltecendo a partir disso o limiar da memória e o que fica realmente escrito no tempo, a memória que morre e a memória que é criada, inventada, o que a nossa memória alcança, e o que a memória apaga.



Cena 6 - Cão Andaluz – Dali e Buñuel



Cena 7 – Propaganda



Cena 8 - Nijinski

Memória, criar memória e remontar memória. A ranhura da memória é algo tão difícil de trazer em palavras que podemos dizer que Masagão o fez tão bem no filme, que no fim, nos deixou uma sensação que podemos chamar de muiteza.

Muita existência em alguns minutos, muita existência em um século, muita criação e muita destruição significativa, que nos toca, evidentemente, até hoje. Muiteza de afetos e memória. O filme nos deixa estafados no fim, e com uma emoção latente, de não saber. A sensação que o filme proporciona nesse momento é de “tudo isso e quase nada”, pois ao mesmo tempo que nos traz uma memória nos confronta a habitar a lacuna que ele nos deixa entre a criação que fez da memória e a memória de “fato”. No início do filme, em um de seus enunciados o cineasta enuncia “Memória do breve século XX”, ou seja, o breve século devido a quantidade exorbitante de acontecimentos que couberam em um século, e a implosão do tempo-espaço, colocado lindamente por cenas apropriadas do cinema, como de Vertov ou Buñuel, por exemplo. Ou quando as cenas com imagens de arquivo capturadas por Kodak, pelas primeiras instantâneas e a declaração das primeira gerações que conviveram com a captura de imagens em seu cotidiano. Isso também nos remete a sensação de muiteza, a aceleração de acontecimentos em um “curto” espaço-tempo. Ainda neste sentido, a “memória do breve século” editada em imagens fragmentadas e exibidas no decorrer de uma hora e doze minutos, nos deixa profundamente exaustos e profundamente emocionados ao fim, e transborda essa sensação de aceleração de acontecimentos por tempo-espaço. E, enfim, enquanto memória, tomamos a liberdade e apropriamo-nos da frase do poeta brasileiro Wally Salomão “A memória é uma ilha de edição”, sobre as escolhas das lembranças, escolhas ativas e passivas, e acreditamos que esse filme possa ser também um convite a construção dessa memória, ou a retomada em partes.

Indivíduo e sociedade. “Pequenas histórias grandes personagens.

Pequenos personagens grandes histórias”. Esse enunciado pertence a primeira cena do filme, como já foi colocado. Masagão diz com isso, e não só diz como as relações entre as cenas no decorrer do filme nos mostram, que a história pode ser vista do ponto de vista do indivíduo como também do ponto de vista social. Em jogos de cena, o cineasta vai intercalando os personagens que fazem parte de uma mesma história e que podem contar essa mesma história, mesmo de um contexto social, a partir da referência de cada indivíduo. Diferentes níveis da experiência social, e mostrando que a experiência individual também pode ser vista enquanto chave da experiência coletiva. Ora, em blocos de cenas, aparecem cenas de um personagem famoso, seja artista, político ou jogador de

futebol, por exemplo, ora um personagem anônimo para a história, mas que é um ponto fundamental. Isso é interessante, pois para a história da psicanálise, a qual Masagão se afeiçoa, é um tempo de clara individuação do ser, isso se reflete no inventário de pequenos personagens que o mesmo faz. Chamamos aqui de inventário de pequenos personagens, pois o filme trata de ter uma narrativa com pequenos personagens intercalando-se, não tendo um personagem principal, ficando sempre a cargo do jogo de cena entre personagens que raramente se repetem, e inventário por se tratar da relação com a morte, os personagens que contam a história vão morrendo, portanto inventário de pequenos personagens. Nesse sentido, julgamos interessante discorrer rapidamente sobre uma cena que nos contou isso: A cena passa em uma fábrica da Ford em Detroit, algum dia de 1913, aos 6:38 do filme uma legenda “O tempo de produção de um carro foi reduzido de 14 hs para 1h e 33 minutos.”, em seguida o pequeno personagem, até então anônimo, nos é apresentado. Alex Anderson, 1882-1919, com salário de 12 dólares por semana, trabalha 12 horas por dia de segunda a sábado, e aos domingos fazia piquenique. Alex Anderson nunca teve um Ford e morreu de gripe espanhola. A cena acaba e mais um pequeno-personagem, um indivíduo, para o inventário de Masagão. Um breve panorama de um indivíduo nos contextualiza perfeitamente em um tempo histórico, a despreocupação com a vida do outro, o trabalho pesado na indústria, a epidemia que assolou uma época, e tudo o mais que esse personagem pode nos dizer.

10:04 do filme: Um século de família Jones. Nesse momento, após Alex Anderson, Masagão nos apresenta a família Anderson, um século, onde o bisavô vai a Primeira Guerra Mundial, depois o bisneto vai a Segunda Guerra Mundial. Trazemos essa cena para reforçar o inventário feito por Masagão e o desejo de dizer que nem só de grandes personagens a história foi feita. Milhares de pessoas lutaram nas guerras, além dos mandantes. Quantos morreram? Quantos sobreviveram? Quantos narraram a história? Quantos foram os que apoiaram as ideologias e as nações em questão, mas que não tiveram voz? Quantas pessoas guardaram lugar à mesa? Quantas voltaram? Quantas não foram? Quantas noticiaram? Quantas criaram arte enquanto isso? Quantos assistiram às notícias? Quantos assistiram aos filmes? Enfim, uma infinidade de pequenos personagens que escreveram as memórias do século XX. Cena 10:21

minutos do filme: “Em uma guerra não se matam milhares de pessoas. Mata-se alguém que adora espaguete, outro que é gay, outro que tem uma namorada. Uma acumulação de pequenas memórias...” de Christian Boltanski. Essa forma de rever as memórias do século, nos aproxima mais da história através do afeto.



Cena 9 – Alex



Cena 10 – Hans e Ana



Cena 11 – bloco-memória

Considerações finais

*A maioria pensa com a sensibilidade, e eu sinto com o pensamento.
Para o homem vulgar, sentir é viver e pensar é saber viver.
Para mim, pensar é viver e sentir não é mais que o alimento de pensar.
(Fernando Pessoa)*

A presente dissertação se preocupou em discutir o corpo enquanto potencial criador da obra de arte, além de criador de si enquanto obra de arte e seus iminentes desdobramentos. Para tal abordamos as noções de corpo, criação, apropriação e toda uma organização conceitual potencializadora para discussão. Todavia sabemos das limitações que uma pesquisa dessa magnitude tem, principalmente no que diz respeito a tempo e ao contexto atual. Ainda assim, nos propomos a trazer essas questões que atravessam a arte contemporânea e, claro, a vida.

Demos início a pesquisa com uma pergunta chave, *O corpo cria?*, e podemos dizer que fechamos este ciclo com mais perguntas do que quando começamos a delinear seu começo. Ofertamos a iminência do corpo através dos conceitos de Nietzsche e passamos a nos relacionar com ele. Em contrapartida para o corpo, entramos em contato com Ato de Criar de Duchamp e o Ato de Criação de Deleuze, por acreditarmos nas potencialidades de contactar o pensamento filosófico com o pensamento do artista, que, afinal, foi por onde caminhamos toda a dissertação, entre arte e filosofia. Por fim, estes grandes pensadores e artista nos impulsionam a refletir sobre maneira a criação do corpo. Nos colocamos por fim encarando a pergunta e entendendo que se tratava de uma pergunta de grande magnitude, mas que seria preciso trazê-la de volta para o corpo, para o nosso sentir. Dialogamos com possíveis analogias, trouxemos objetos cotidianos, como o piscar dos olhos e o solo arenoso. Isso foi um entusiasmo para pensar o corpo. O corpo e seus poros em relação às ranhuras do solo e suas infinitesimais possibilidades do vir a ser. Dialogar com objetos nos fez sentir a pesquisa de maneira mais profunda em nossos poros, onde realmente habitamos. Trazer a pesquisa para esse lugar é como situar-se em um vazio potencializador da criação do corpo-palavras, que acreditamos ser como nos reiteramos aqui. A pesquisa então toma forma de corpos, forma de objetos mais próximos do cotidiano, contornos afetivos. Ao depararmos com

todo esse possível da pequenez de um piscar de olhos, que por fim se expande possibilitando surgir uma ideia sobre a criação feita pelo corpo e no corpo.

Escrever sobre esta criação nos coloca junto ao trabalho, pois acreditamos que a pesquisa é também uma forma do agir no mundo. Desse modo, não acreditamos que há teoria em oposição a ação, ou mesmo distantes entre si, toda teoria é agir no mundo e sobre agir no mundo. Portanto, o trabalho pretendeu-se te teórico-prático, no sentido de se sentir a presença dos conceitos no cotidiano e do cotidiano na pesquisa. Por essa razão acreditamos ter sido importante o diálogo com conceitos de filósofos, conceitos de artista, a prática e os processos artísticos sempre em relação, sempre em diálogo e tensionamento. A relação filosofia e arte nos traz a iminência da vida.

A aproximação com a ideia de Gesto de Criação, a qual acreditamos ser o grande ponto desta dissertação, foi um trabalho delicado, de organização e desorganização do pensamento, construção e desconstrução de conceitos e de tensionamento de forças e de esgarçamento de todos os possíveis. Sabemos que este esgarçamento de todos os possíveis refere-se ao tempo deste trabalho, portanto, não acreditamos que esgarçamos todos esses possíveis ou que tensionamos todas as linhas viáveis desse dispositivo ao qual denominamos como o quadro sinóptico do ato de criação. Acreditamos que ali temos uma suporte conceitual com uma boa estrutura de pensamentos e articulações, contudo acreditamos que ainda há muito o que se desdobrar daquele quadro. Chegar ao Gesto de Criação e as formas impulsionadoras das Brechas apenas nos fez chegar a um lugar possível, do qual não pretendemos parar de caminhar. Entendemos que o quadro possui suas limitações, e a partir das próprias limitações é que pretendemos dar sequência a esta pesquisa, em oportunidade posterior.

A formação do quadro foi se dando a partir do desejo de entender as relações entre os conceitos que estávamos pesquisando. Alguns conceitos apenas em contato inicial, mas acreditamos serem de grande relevância e potencial para o funcionamento do quadro. O quadro começou com formatos diferentes até chegar a oitava versão, que é a versão depositada neste trabalho. Dito isto, e tomando a esfera do movimento do quadro, não acreditamos ser esse um ponto final no que tange o Gesto de Criação, mas o seu ponta pé inicial. E é com muito

entusiasmo que colocamos isto. Abraçar as limitações do quadro e tomarmos estas como guia para os próximos passos é o que estamos dispostos a fazer. O Gesto de Criação portanto foi encontrar com outro artista que muito nos inspirou nesse finalzinho de ciclo. Marcelo Masagão com suas duas obras fantásticas e explosivas, pois foi assim que sentimos. Masagão abriu um mundo de possibilidades para serem exploradas a partir de suas duas obras abordadas neste trabalho. As obras de Masagão são como cebola mesmo, cheias de camadas e faz nossos corpos reagirem de imediato a cada camada que abrimos, perdemos o controle dos espasmos do corpo ao deparar com as camadas das obras, bem como perdemos o controle do choro ao descamar a cebola. Dito isto, consideramos importante colocar o quanto sentimos por não explorarmos ainda mais todas as camadas desejáveis. Por isso, acreditamos que a relação com as obras em questão ainda podem gerar diversos frutos, diversos possíveis, a pluralidade do vir a ser. Dialogar com as obras de Masagão nos trouxe uma questão muito importante quando se trata de criação, principalmente no contexto contemporâneo que é a noção da Apropriação. Quando nos deparamos com essa noção nos perguntamos “Qual a relação entre a Apropriação e a Criação do corpo? O que a Apropriação nos diz sobre o corpo? O que o corpo nos diz sobre Apropriar-se? Qual a história da criação na obra de arte em que não esteve inserida, mesmo enquanto virtualidades, a apropriação?” Enfim, uma diversidade de perguntas e de possíveis acerca da apropriação que nos intrigaram e ainda intrigam, seriam estes outros pontos que ficaram enquanto sementes, latentes, do vir a ser desta pesquisa.

A despeito de todas estas questões aqui inseridas, acreditamos que a presente dissertação pode, e irá, contribuir para as reflexões que pretendemos desdobrar mais aprofundadamente em outro momento. Pretendemos, deste modo, aprofundar as reflexões acerca do Gesto de Criação, do Corpo, da Apropriação e dos processos artísticos contemporâneos que a tudo isso envolvem oportunamente.

Por fim, acreditamos que a dissertação, em todo este sentido, é também um exercício de habitar as brechas, portanto, de criar e se colocar no mundo.

*“Só como fenômeno estético a existência e o mundo podem ser justificados”
Nietzsche*

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O autor como gesto**. In Profanações. Tradução Sselvino José Assman, São Paulo, Boitempo, 2001.

_____ **Notas sobre o gesto**. In Meios sem fim: notas sobre a política. Tradução Davi Pessoa Carneiro, belo Horizonte, Autêntica Editora, 2007

ALMEIDA, Gabriela Ramos. **O ensaio fílmico como encontro entre sujeito e o mundo por meio do cinema**. Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Vol.5 N.1 Rebeca 9, R. Janeiro. Junho 2016

BARROS FILHO, Clóvis de; MEUCCI, Arthur. **A Vida que Vale a Pena ser Vivida**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

DELEUZE, Gilles. **O que é um ato de criação?**. Palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. trad: José Marcos Macedo

_____ **O que é um dispositivo**. In Foucault. Tradução Cláudia Sant'Anna Martins, São Paulo, Ed. Brasiliense, 2005.

_____ **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução Ruth Joffily Dias e EdmundoFernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DUCHAMP, Marcel. **O Ato Criador** In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004

_____ **Sobre os readymades**. Palestra proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York por ocasião da exposição A arte da assemblagem. Tradução francesa em Duchamp du Signe, Paris: Flammarion, 1994, p. 191-192

FERRAZ, M. C. F. **Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon**. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 27, p. 61-71, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115910>

FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**: Curso no Collège de France (1974-1975). 2. ed. São Paulo: Editora WMF, 2010

_____ **Hermeneutica do Sujeito**. Tradução: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

_____ **O que é um autor?** - *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63º ano, no 3, julho-setembro de 1969, ps. 73-104. (Société Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969; debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.)

GIL, José. **O corpo paradoxal**. In: LINS, Daniel & GADELLA, Sylvio (orgs.). Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. pp. 131-47.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética**: a relação quase esquecida. 1. ed. Porto Alegre: 2005. 119p. - (coleção filosofia 193)

KANT, Immanuel. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. São Paulo: Discurso Editorial; Barcarolla, 2009. 501 p (Coleção philosophia).

LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio.org. **Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

MARTON, Scarlet. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____ **O eterno retorno do mesmo, “a concepção básica em Zarathustra”**. *Cad. Nietzsche, Guarulhos/Porto Seguro*, v.37, n.2, p. 11-46, julho/setembro, 2016

MACIEL, Kátia – **Transcinemas** (org.), Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009.

MASAGÃO, Marcelo – Entrevista por Émerson Maranhão, Editora Vida e Arte. São Paulo. 2000.

MENDONÇA, Leandro; CRUZ, Jorge. **Máquina-Performance**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador: 2009.

PARENTE, André. **Entre Cinema e arte contemporânea**. Revista Galáxia, São Paulo, n.17, p.27-40, jun. 2009.

NIETZSCHE, F. W. **Assim falava Zaratustra**. Tradução.: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **A Gaia da ciência**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Além do Bem e do Mal**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Crepúsculo dos Ídolos**. Tradução: Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Nota: Prezada banca, infelizmente, diante prazo tão apertado para encerramento deste ciclo, não foi possível dispor todos o artigos lidos encontrados na gama da internet. Por tanto, pedimos desculpas pela falta de informação adicional nesta parte tão importante da pesquisa. Nos comprometemos a adicionar todas as fontes de entrevistas e artigos o mais breve possível, inserindo todos links devidos.

